西方传统 经典与解释

CLASSIC & INTERPRETATION

HERMES

刘小枫◉主编

德语美学文选·上卷

Reading German Aesthetics from 1760-1990

刘小枫◉选编

華東師範大學出版社

西方传统 经典与解释
CLASSIC & INTERPRETATION
HERMES
刘小枫◉主编

德语美学文选·上卷

Reading German Aesthetics from 1760-1990

刘小枫◉选编

华东师范大学出版社



上海六点文化传播有限公司 出品

缘　起

自严复译泰西政法诸书至20世纪40年代，汉语学界中的有识之士深感与西学相遇乃汉语思想史无前例的重大事变，孜孜以求西学堂奥，凭着个人的禀赋和志趣选译西学经典，翻译大家辈出。可以理解的是，其时学界对西方思想统绪的认识刚刚起步，选择西学经典难免带有相当的随意性。

50年代后期，新中国政府规范西学经典译业，整编40年代遗稿，统一制订新的选题计划，几十年来寸累铢积，至80代中期形成振裘挈领的"汉译世界学术名著"体系。虽然开牖后学之功万不容没，这套名著体系的设计仍受当时学界的教条主义限制。"思想不外义理和制度两端"(康有为语)，涉及义理和制度的西方思想典籍未有译成汉语的，实际未在少数。

80年代中期，新一代学人感到通盘重新考虑"西学名著"清单的迫切性，创设"现代西方学术文库"。虽然从迻译现代西学经典入手，这一学术战略实际基于悉心梳理西学

传统流变、逐步重建西方思想**汉译典籍系统**的长远考虑，翻译之举若非因历史偶然而中断，势必向**古典西学**方向推进。

90年代以来，西学翻译又蔚成风气，丛书迭出，名目繁多。不过，正如科学不等于技术，思想也不等于科学。无论学界迻译了多少新兴学科，仍似乎与清末以来汉语思想致力认识西方思想大传统这一**未竟前业**不大相干。晚近十余年来，欧美学界**重新翻译和解释**古典思想经典成就斐然，汉语学界若仅仅务竞新奇，紧跟时下"主义"流变以求适时，西学研究终不免以支庶续大统。

西方思想经典即便都译成了汉语，不等于汉语学界有了**解读能力**。西学典籍的汉译历史虽然仅仅百年，积累已经不菲，学界的读解似乎仍然在吃夹生饭——甚至吃生米，消化不了。翻译西方学界**诠释西学经典**的论著，充分利用西方学界整理旧故的稳妥成就，於赓续清末以来学界理解西方思想传统的未竟之业意义重大。译界并非不热心翻译西方学界的研究论著，甚至不乏庞大译丛之举。显而易见的是，这类翻译的选题基本上停留在**通史**或**评传**阶段，未能向有**解释深度**的细读方面迈进。设计这套"西方传统：经典与解释"，旨在推进学界对西方思想大传统的深度理解。选题除顾及诸多亟待填补的研究空白（包括一些经典著作的翻译），尤其注重选择思想大家和笃行纯学的思想史家对经典的解读。

编、译者深感汉语思想与西学接榫的历史重负含义深远，亦知译业安有不百年积之而可一朝有成。

刘小枫

2000年10月于北京

目　录

编者前言

记得以前读到过的一位德国思想史家说过，“美学”是德国古典哲学结下的一个“怪胎”，这话我很久都没想明白（迄今也没有完全想明白）——的确，即便在德国，“美学”这个概念自一开始就引起是非，到了20世纪，大名鼎鼎的德国哲学家海德格尔还说，“美学”根本是个不知所谓的东西。

“美学”这门学问究竟是什么、怎么来的？在我们的大学里何以还成了“二级学科”的“专业”？

“美学”这个学名通常会被追溯到一个叫做鲍姆伽通的德国人的发明，而Aesthetic这个语词的词源含义指的本是有关“感性一感觉认知”的事情（词根来自古希腊文的“感觉、感知”一词）。康德在批判鲍姆伽通的“美学”观时，提出了自己的“鉴赏力”学说，虽然康德没有创立“美学”，但“美学”作为一门学科在后来得以成立，端赖于康德的知识学说（而非鲍姆伽通的所谓“美学”）——时在18世纪末一19世纪初期。可是，就在当时，有个叫施勒格尔的著名学者（德国浪漫派的主要代表人物，我们现在也把他称为美学家）却说过这样的一句话：

> “审美的”[ästhetisch]一词,是在德国发明并在德国得以确立的。这个词的这个意蕴泄露了一点:这个词完全不了解它所描绘的事物及用来描绘事物的语言。这个词为什么还沿用至今?(施勒格尔,《浪漫派风格》,“批评片断集”40,北京华夏版 2005)

看了这话,我们难免会想:既然如此,为什么偏偏在中国学界会出现“美学热”?为什么“美学”会在我们这里成为一个“专业”?

鲍姆伽通和康德所讨论的“美学”(=感觉认知学)问题是在17—18世纪的形而上学认识论的知识框架中出现的,因而首先是个属于形而上学内部的问题(而非如今所谓的文艺鉴赏问题)。1769年,法国启蒙运动思想家狄德罗写过一篇对话作品——虚拟与数学家、作家达朗贝的对话。对话开始有这样一段对白:

> 狄德罗:为什么石头就没有感觉呢?
>
> 达朗贝:这是难以置信的。
>
> 狄德罗:是的,在劈它、刻它、磨它而又听不见它哭喊的人看来,是难以置信的。
>
> 达朗贝:我很希望你告诉我,你认为人和雕像、大理石和肉的差别是什么?
>
> 狄德罗:差别很小。人们用肉来造大理石,也用大理石来造肉。
>
> 达朗贝:但是肉不是大理石,大理石也不是肉。
>
> 狄德罗:这就像你称之为活力的那个东西不是死力一样。
>
> 达朗贝:我不懂你的意思。
>
> ——《达朗贝与狄德罗的谈话》,见《狄德罗哲学选集》,王太庆等译,北京商务版 120—121

这里讨论的“感觉”问题，涉及的是所谓“物质的属性”以及人认识如此物性的条件（经验或理性）。不妨问一下：谁在关心这些问题？谁会对这些问题感兴趣？这个提问不容易回答，比较容易回答的是：关心或感兴趣这些问题的人很少——即便喜欢读书的人，好多（或大多）也对这些问题没有兴趣（整天讨论大理石是不是“肉”，不是实在闲得没事情干，就是神经有问题）。

可是，如今我们在高中课堂上就要学习这样的道理：人的知识从感性认识开始，经过一个飞跃达到理性认识。这样的道理哪里来的？严格来讲，同样来源于17—18世纪的形而上学。于是，我们可以看到这样一个令人惊叹的历史变化：从前仅有极少数人会感兴趣的事情，如今成了普通教育中人人必须学习的东西。

我们中国的大学为什么会有“美学专业”呢？

这大概只能归于历史的偶然：马克思主义是我们中华民族走向现代国家时最为重要的指导思想，而这个“主义”孕生于“德国古典哲学”。我国学界在60年代和80年代相续出现过“美学论争”——马克思的《1844年经济学一哲学手稿》成了“美学经典”，但要追根溯源，就得追溯到康德。无论如何，正是由于这场“美学热”，我国的正牌大学里逐渐就有了“美学”这门“专业”。由这专业可以看到（当然有简单化之嫌），我们是在办普及、通俗化的西方近代形而上学的教育——即便当今种种“后”现代的思想显得是在反近代形而上学，也是在近代形而上学的视域中搏斗。

前不久，碰到当年北大首届美学硕士班的一位老同学，他脸上不带一丝一毫遗憾地对我说：瞧瞧当今学界，曾热闹非凡的美学已经消失得几乎不见踪影，这是它应有的归宿，只是咱们白白抛洒了几年青春时光——听了这话，我好一阵子说不出一句话来。

的确,与其说“美学”是一门(无论什么“级”的)“学科”,倒不如说是个重大的现代性问题。倘若不是把美学当作一门正儿八经的学科来看待,而是当作一个实实在在的问题来探究,至少有思想史意义。从这个角度看,选编一部德意志美学的历史文献,仍有必要。

1985 年写作《诗化哲学》时,我同时着手编选《德语国家美学文选》。1987 年完成审校后,一位热心的编辑非要拿去出版(甘阳兄因为这文选没有收入“西方现代学术文库”还生过我的气)。谁知,等我已经从欧洲留学回来(1993),文选还没出版,原因是篇幅太大(九十万字)。几经催促,终于问世,却发现不仅书名改得不伦不类,而且扔下了原有三分之一的译稿。经一位老友关照,文选转由另一家出版社重新出版,名为《现代性中的审美精神》(1997)——等我见到样书,我删除的篇章都被胡乱印在最后,还有重复的篇目……老实说,不免令我吃惊。

1987 年拟定的书名是《德语国家美学文选》,我总觉得这个书名别扭。这次重新编排全书,挪出涉及诗学的部分另行结集,同时,从旧的《古典文艺理论译丛》中选取了部分文献,更名为“德语美学文选”——毕竟,“美学”是德意志思想结下的一个“怪胎”。虽然国外的名牌大学里并没有什么“美学专业”,“审美主义”却是一种极为普遍的精神取向,批判地反省这一精神取向,仍然是、且尤其是我国学界的一门功课。

刘小枫

2006 年 7 月于中山大学哲学系

美 学①

鲍姆伽通 著

李醒尘 译 朱立人 校

1. 美学(自由的艺术的理论,低级知识的逻辑,用美的方式去思维的艺术和类比推理的艺术)是研究感性知识的科学。

2. 自然状态,单纯靠运用来改善而未经任何方法论训练的低级认识能力,可以称作自然美学。如同自然逻辑一样,这自然美学可分为先天的美学(即美的天赋)和后天的美学,而后者又可分为理论的(*docens*)和实用的(*utens*)。

3. 与自然美学并列的艺术美学的最重要的运用有:1)为那些主要由理性来认识的科学提供良好的材料;2)使科学认识适合任何人的理解力;3)促进认识的改善,使之超出清晰可辨的东西的界限;4)以良好的原则武装越来越精确的活动和自由的艺术;5)在社会生活中,在其他条件相等的情况下,在实现任何事情时显示出优势。

4. 由此得出以下的局部性的运用:1)语文学的;2)解释学的;3)诠释学的;4)演说学的;5)布道学的;6)诗学的;7)音乐理

---

① 译自 Hans Rudorf Schweizer:*Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Basel,1973。

论的,等等。

5. 对我们这门科学,人们可能会表示以下的异议:首先,美学似乎范围太广,以致在一本书一门课中不可能加以彻底详尽的讨论。我的回答是:这一点我同意,但是有总胜于无。其次,有人可能说,美学同演说学和诗学是一回事呀。我的回答是:a)美学的领域更加广阔;b)美学包括的对象,是这两门学科和其他与之相类似的艺术共有的。如果在本书的一个适当的地方对美学作出探讨,那么,也有助于每一种艺术以后有效地研究各自的领域,无需再作不必要的重复。第三,有人会说,美学同批评是一回事呀。我的回答是:a)还存在着另一种批评——逻辑的批评;b)某一类批评恰恰是美学的一个部分;c)对美学的这个部分来说,如果人们在对美的想法、词句和作品进行判断时,不想陷入关于趣味的空洞的争论,那么,就完全有必要事先具备对美学的其他各个部分的某些知识。

6. 我们的科学还会遭到进一步的反驳——第四,美学不得哲学家注意,感性经验、想象以及虚构(*fabulae*),一切情感和激情的纷乱,在哲学家的眼里看来,都是与哲学家的身份不相称的。我的回答是:a)哲学家和其他人一样是同样的人,他没有权利排斥人类知识中如此重要的一个部分。b)对美的思考的一般性理论考察,在这里被与个人的实践和实施混淆在一起了。

7. 还有第五种反对意见,他们说,混乱(*confusio*)是错误之母。我的回答是:a)然而,它正是发现真理必不可少的前提,因为自然界从昏暗达到清晰不是一下子跳跃过去的;只有经过黎明才能从黑夜通向正午。b)正因为这样,人们应该注意混乱状态,以便不会由此发生错误,错误的数量和大小,取决于我们的注意的程度。c)我们赞扬的不是混乱状态本身,而是要从根本上改正认识,既然它很快就有混乱认识的残余混入认识中去。

8. 第六种反对意见可能是:清晰的认识理应有其优先的地位。我的回答是:a)在人有限思维的范围内——这只适用于比较重要的事物上。b)肯定这一点并不排斥其他。c)根据思维清晰可辨的基本规则,我们先沿笔直的道路向那些以美的方式认识的事物迈进,然后才依靠它们更完善地揭示清晰性。

9. 第七种反对意见可能是:如果培植类比推理,就需要担心会不会给严格理性和严肃性的领域带来损害。我的回答是:a)这一论点毋宁说是对我们研究工作的称赞,因为这种危险本身存在于每一个当需要某种复杂的完善,以激发行动,而又不倾向于忽视真正的完善的场合;b)如果理智的类比推理没有受到训练(*incultum*),或者甚至受到损害,将会在不小的程度上促进理智和严格的严肃性的发展。

10. 第八种反对意见可能是;美学是艺术,不是科学。我的回答是:a)这两种能力不是对立的:因为一度曾经是艺术的东西,今天不是有许多已经变成了科学吗? b)我们的艺术能够得到证明,能证实经验,这一点是可以先验地肯定的,因为心理学和其他科学为它提供了可靠的原则基础。……

11. 第九种反对意见可能是:美学家同诗人一样,都是天生的,而不是造就出来的。我的回答是:请看贺拉斯的《诗艺》,第408行诗:西塞罗的《论演说家》,第2卷,第60章,比尔菲恩格的《诠释》,和勃莱丁格的《论譬喻》,第6页。一种由理性的权威赞许的比较全面的、比较精确和较少含混、比较可信、不大动摇的理论,对先天就是美学家的人只会有好处。

12. 第十种反对意见是:低级的认识能力、肉体,都应该予以抑制,而不宜唤醒和支持。我的回答是:a)低级的认识能力需要的不是暴力,而是切实的控制。b)美学接受这种控制,一般说来只要使美学仿佛掌握在我们的手中,这就能以自然的方式达

到;c)一旦低级的认识能力败坏了,美学家就不应该唤醒和支持它,而应该控制它们,使之不再由于有害的运用而更加受到损害,或者在避免滥用的借口、掩饰懒惰的借口下,根本不去利用上天赐给的才华。

13. 我们的美学如同它的大姐逻辑学一样,分为两个部分,第一部分是理论的美学,这是一般性总论,提供以下几方面的指示:a)关于事物和思维对象的,即研究法;b)关于清晰的秩序的,即方法论;c)关于以美的方式思维和以美的方式分布的对象的符号的,即符号学;第一部分是实践的、应用的、专门的美学。……

14. 美学的目的是使感性认识本身得以完善,并且还应避免感性认识的不完善,即丑。

正确,指教导怎样以正确的方式去思维,是作为研究高级认识方式的科学,即作为高级认识的逻辑学的任务;美,指教导怎样以美的方式去思维,是作为研究低级认识方式的科学,即作为低级认识的美学的任务。美学是以美的方式去思维的艺术,是美的艺术的理论。

15. 作为美学家的美学家,不关心那些隐藏得如此之深的感性认识的完善,它们或者一点也不为我们所知,或者只有在理性的帮助之下才有可能被探讨一番。

16. 作为美学家的美学家,不关心那些隐藏得如此之深的感性认识的不完善,它们或者一点也不为我们所知,或者只有通过理性的判断的途径才能把它们发现出来。

17. 感性认识,按其基本涵义来说,是处于严格的逻辑区分界限之下的一些表象之总和。如果我们现在如同一个具有训练有素趣味高尚的观察者所做的那样,在凭理智或者只认识它的美和典雅,或者只认识它的丑的同时进行观察,那么,对于科学

来说是必不可少的区分就会化为乌有，仿佛像是被一大批处于其共性的不同等级（种的、类的和个体的等级）上的美和色块所压抑。因此，我们首先要来观察一下作为几乎为任何感性美的认识所共有的美，即无所不包的和普遍存在的但同时又是具有对立面的美。

18. 在无所不包的涵义上的感性认识的美是：1）不同思想相互一致，这种一致是与某一事物相关的，是一种现象，并且在这个场合下，我们舍弃了这些思想的顺序和符号。事物和思想的美应当既同认识本身的美（前者是后者的首先的和重要的部分），又同具体对象和物质的美（由于术语的传统涵义前者往往不正确地混同于后者）区别开来，由于丑的事物本身可以被想为美的，而美的事物，也可以被想为丑的。

19. 由于离开秩序就没有了完善，所以，感性认识的无所不包的美是：2）秩序的一致，有赖于它，我们可以反复设想为美的事物既是内在的一致，又是与事物的一致，秩序和布局的美。

20. 由于离开了符号，我们就不能感知符号标记出来的东西，所以，感性认识的无所不包的美是：3）各种符号的内在的一致，同时也既与秩序又与事物、现象的一致，即涵义的美。这个词和短语（当符号是书面语或者说教的时候）同时又是行动，如果这一言语出声说出来的话。认识的三个普遍的美就是如此。

21. 相反，在感性认识中有同样多的丑、缺点和污点。它们或者在思想和事物中，或者在诸思想的组合中，或者在涵义中，这些都是应当避免的（我们已在第18—20节中顺次作了列举）。

22. 每种认识类型的完善，是由认识的丰富、伟大、真实、清晰、可信性和生动的激荡产生的。这适用于把这些质在表象和自身内部协调起来（例如，丰富和伟大有助于清晰，真实和清晰有助于可信，其他所有一切都有助于生动），同样，这也适用于把

认识的其他各个因素同这些质协调起来。如果这些质表现出来,那么,它们就会使任何认识完善,使感觉各种现象的能力具有无所不包的美,特别是对事物与思想"它们的性质和光辉、真理的生动的照耀"会有帮助。

23. 贫乏,琐碎,虚假,难以洞察的黑暗,怀疑和动摇,因循守旧,——这些都是任何一种认识的缺点,它们歪曲着感觉现象的能力,——这是事物和思想的主要恶习。

24. 感性认识的美和事物的美,本身都是复合的完善,而且是无所不包的完善。任何简单的完善对于我们不成为其现象这一事实也证明了这一点。……

25. 有成就的美学家的一般性特征之一是:1)先天的自然美学(身体,自然,好的气质,胎生的原型烙印),即人的心灵的天资,借助它的心灵可以以美的方式去思维。

26. 有成就的美学家特有的特征之一是:2)练习和审美训练(*exertitatio*)。

27. 在谈到美的事物时,我们应该十分小心,不要把粗野的禀赋和没有教养的禀赋混为一谈,例如,荷马和品达自然没有粗野的禀赋,"他们的禀赋,野生野长,犹如杂草丛生的荒野"(贺拉斯)。可是,他们与其说是艺术学者的描绘(*ectypa*),不如说是他们借以出发的范本(*archetypa*)。一个没有受过教育的人,也可能有天赋,甚至是审美方面的天赋,相反地,一个具有博学修养的人在涉及美的方面天赋却是很少。

28. 正如莱布尼茨把音乐称作是不会计算自身的心灵的算术练习一样,与此相似,一位几乎不善于对自己进行思考的儿童,他通过观察这类情况,以后又通过由此派生的、似乎是天生的模仿,得以在美的思维上逐渐提高,而如果命运把他抛到一位艺术家的门下,那么,就有可能由这位艺术家赋予他这张柔嫩的

呐呐学语的小嘴以应有的形状。

29. 有成就的美学家的第三个一般特征是:3)科学和审美的课程,即比较完善的理论。这种理论比较直接地影响着美的认识的物质和形式,一般地说,它是只靠自然界及其在实践中的运用而获得的:这种理论必须在严格的练习的基础上运用在实践中,以便心灵的能力不会由于它所思考的事物的印象的影响而误入迷途,或者由于对规则及其合理的根据的不了解而胡思乱想,对美的思维完全感到厌恶,自以为自己就能看到自己的全部谬误——其实对此一无所知。

论崇高——对康德某些思想的进一步发挥(1793年)[1]

席勒　著

张玉能　译

一

在有客体的表象时，我们的感性本性感到自己的限制，而理性本性却感到自己的优越，感到自己摆脱任何限制的自由，这时我们把客体叫做崇高的；因此，在这个客体面前，我们在身体方面处在不利的情况之下，但是在道德方面，即通过理念，我们高过它。

仅仅作为感性本质我们是不独立的，作为理性本质我们是自由的。

崇高的对象，首先迫使我们作为自然本质感觉到我们的依赖性；其次，它同时给我们揭示作为理性本质的无论在我们自身中，还是在外部都确定了我们的独立性。

只要在我们之外的某种东西包含有某种东西为什么在我们

---

① 译自《席勒全集》，Weimar 1962年版，第20卷第一册；参照《席勒选集三卷本》，Leipzig 1955年版，第二卷，《席勒文集》，莫斯科1957年版，第六卷。

之内成为可能的原因,我们就是不独立的。

当在我们之外的自然符合于某种东西可能在我们之内的条件时,我们还不可能感觉到我们的依赖性。为了使这些条件被我们意识到,自然必须与组成我们需要的东西作斗争,与只有通过需要的协助才可能的东西作斗争,或者同样说,它必须与我们的本能作斗争。

但是,一切作为感性本质对我们起作用的本能,可能被引回到两种基本本能。第一,我们具有一种改变我们的状态,表现出我们是有积极作用的存在的,或者同样是获得我们的表象的本能,这种本能因此可以叫做表象本能或认识本能。第二,我们具有一种保持我们的状态不变,继续我们的存在的本能,这种本能可以叫做自我保存本能。

表象本能趋向于认识,自我保存本能趋向于感情,即趋向于对存在的内在感知。

因此,通过这两种本能,我们处在对自然的双重依赖性之中。当自然缺乏使我们达到认识的条件时,我们感觉到第一种依赖性;当自然为了使我们成为可能,继续我们的存在而与条件相矛盾时,我们感觉到第二种依赖性。正因为此,借助于我们的理性,我们确定我们对自然的双重依赖性:第一,(在理论中)我们超越自然条件的界限,而且比我们认识更多地可能使我们思考;第二,(在实践中)我们克服自然条件的界限,而且可能使我们的意志与我们的欲望相矛盾。在感知对象时我们体验到前者,这个对象就是在理论上伟大的,就是认识的崇高。使我们感觉到我们意志的独立性的对象,是一个在实践上伟大的对象,就是信念的崇高。

在理论的崇高中,自然作为认识的客体,处在与表象本能的矛盾之中。在实践的崇高中,自然作为感情的客体,处在与自我

保存本能的矛盾之中。在那里,自然仅仅作为扩大我们认识的对象来看待;在这里,自然作为能够规定我们的自身状态的某种力量出现。因此,康德把实践的崇高称为力量的崇高感与数学的崇高相对的力学的崇高。但是,因为从力学的和数学的概念完全不能说明,崇高的一切领域是否仅在于这种划分,那么我们宁愿划分为理论的崇高和实践的崇高。

进一步发挥理论的崇高的概念将充分阐明,我们对自然条件的依赖性是什么和我们怎样意识到这种依赖性。作为感性本质的我们的存在对于我们之外的自然条件的依赖,大概不需要特别的证据。在我们之外的自然刚一改变以我们的身体健康作为根据的对我们的一定关系,附着在这种身体健康上的我们在感性世界中的存在也就立刻受到干犯,并且处在危险境地。因此,自然有条件行使它支配我们存在的权力,而且为了使我们必须注意这种我们存在必需的自然关系,那么由自我保存本能给予我们的肉体生命一个警惕的守卫者,不过哨兵是由疼痛给予这种本能的。因此,我们肉体的状态刚一遭受到使它面临规定为它的对立物的危险的变化,疼痛就提醒有危险,自我保存本能也将通过痛苦促使抵抗。

如果危险性是那种使我们的抵抗可能成为徒劳无益的,那么就会产生恐惧。因此,一个客体,它的存在与我们的存在条件相矛盾,在我们感觉不到自己在力量上是与它相等的情况下,就是恐惧的对象,可怕的对象。

但是,它仅仅对于作为感性本质的我们是可怕的,因为只有作为那种东西我们才依赖于自然。在我们身上那种不是自然,不服从于自然法则,不必害怕我们之外的自然的东西是作为一种力量来看待的。作为一种力量表现出来的,确实能够规定我们的肉体状态,但是无数支配我们的意志的自然,是力学的或实

践的崇高。

因此,实践的崇高区别于理论的崇高的地方在于,前者与我们存在的条件相矛盾,后者只与认识的条件相矛盾。一个对象,如果它随身带着无限性概念,想象力感到自己是不能胜任表现无限性的,就是理论的崇高。一个对象,如果它随身带着危险性概念,我们肉体的力量感到自己是不可能克服危险性的,就是实践的崇高。当我们试图形成关于前者的一种概念时,我们遭受着挫折,当我们试图反抗后者的威力时,我们同样遭受着挫折。风平浪静的海洋是前者的例子,风暴中的海洋是后者的例子。一座巨大的高塔或高山可能是认识的崇高。它俯身往下对着我们,它就变为信念的崇高。另一方面,两种崇高的相似之处在于,正是通过它们与我们的生存和活动条件的矛盾,在我们身上它们显示出感觉不到自己是被这些条件中的任何一个限制的那种力量;因此,一方面,这一种力量可能想象自己比感觉把握的要大些,另一方面,这一种力量完全不为自己的独立性担忧,而且在它的表现中不接受任何暴力,即使它的感性负载者也不可能不屈服于自然的可怕威力。

但是,尽管两种崇高对于我们的理性力量有着相同的关系,它们对于我们的感性仍然处于不同的关系之中,这种感性是它们之间不论在力量还是兴趣方面的重要差别的根据。

理论的崇高与表象本能相矛盾,实践的崇高与自我保存本能相矛盾。在有前者的情况下,只有表象的感性能力的个别表现被否定,而在有后者的情况下,表象的一切可能的表现的最终根据本身,即存在本身被否定。

当然,每一次失败的认识都与不快相联系,因为一种积极的本能在这里遭到反抗。但是这种不快不可能上升到痛苦,只要我们知道,我们的存在(Existenz)不依赖于这种认识的成功或

失败,而且我们的自尊又不受到损害。

但是,一个与我们存在(Dasein)的条件相冲突的,能在直接感觉中引起痛苦的对象,在概念中引起恐惧,因为自然为了保持自己的力量本身不得不采取不同于自然为了保持活动认为必需的完全另外的措施。因此,我们的感性在可怕的对象旁边完全不同于在无限的对象旁边那样是有兴趣的;因为自我保存本能发出一种比表象本能发出的响亮得多的声音。我们是为了占有一个个别表象还是为了一切可能表象的根据,为了我们在感性世界中的存在而害怕,我们是为了存在本身还是为了它的个别表现而害怕,完全是不同的事情。

然而正因为可怕的对象比无限的对象更有力地抓住我们的感性本性,那么在这里感性能力和超感性能力之间的差距就感觉得更鲜明,我们理性的优越性和精神的内在自由就变得更突出。既然因为崇高的整个本质以这种我们理性自由的意识为基础,而且崇高所提供的一切快感正是以这种意识为根据,那么由此本身得出(经验也证明),可怕的东西比无限的东西在审美观念中触动得更生动和更令人愉快,并且因而实践的崇高在感觉强度方面比理论的崇高具有大得多的优越性。

理论的伟大实际上仅仅扩大我们表现的范围,实践的伟大、力学的伟大扩大我们的力量。实际上只有通过后者,我们才认清我们对于自然的真正和完全的独立性;因为仅仅在表象的活动中和在整个自己内在存在中感到自己对于自然条件的独立性,还是感到自己超越命运,超越一切偶然事件,超越一切自然的必然性而是崇高的,这是完全不同的事情。没有什么比关心他的存在更有力地抓住作为感性本质的人,而且无论什么依赖性都不比把自然看作支配他的存在的必然性更使他苦恼。就是由于这种依赖性在观照实践的崇高时他感到自己是自由的。康

德说:“自然的不可抗拒的力量虽然迫使作为感性本质的我们认识到我们的无能为力,但是它同时在我们身上揭示出判断我们是对它独立的能力和我们对于自然的优越性,完全不同于那可能是被外在于我们的自然否认的和可能处于危险之中的事物的那种自我保存奠基于其上。在这里人类在我们个人身上仍然是没有受屈辱的,虽然人不得不屈从于那种威力。”他继续说:“以这种方式,自然的可怕力量将被我们在审美上作为崇高来评价,因为它在我们身上激起不是自然的我们的力量,为的是使我们能够像看待小事那样看待我们作为感性本质所占有的那一切(财产、健康和生命),而且因此为了我们和我们的人身仍然认为那种自然的威力——对于指定的财产我们当然是被这种威力屈服的——如果事情触及到我们的最高原则及其确定和否定就不是我们被迫崇拜的力量。”他下结论道:“因此,自然之所以在这里叫做崇高的,是因为它把想象力提高到体现精神能够为自己把自己规定的崇高变成可感觉的那些情况。”

我们理性规定的这种崇高——我们对于自然的这种独立性应该区别于那种对于自然的优越性,由于我们身体的力量或者我们的智力,我们知道把这种优越性保持在凌驾于自然之上的个别情况中,在那里虽然包含某种伟大的东西,但没有任何崇高的东西。例如,一个与野兽格斗而且借助于他的膂力或者还借助于巧计制服它的人;像尼罗河那样的湍急河流,它的威力被堤坝遏止着,而且人的理智在把它过剩的水截入渠道和灌溉干旱的田地以后它就从带来危害的对象变成了有益的对象;海上的船舰,借助于人造的设备能够抗御一切狂暴骇人的自然威力;简而言之,凡是人借助于自己富有发明能力的智慧迫使自然驯服,并且为他的目的服务的情况,即使在自然比较厉害而拥有毁灭他的办法的地方,我认为,所有这一切情况并不产生崇高感,尽

管它们也有某种与崇高相似的东西,而且因此它们在审美判断方面也使人愉快。但是,为什么当它们也证明人对自然的优越性时,它们却不是崇高的呢?

在这里我们不得不回到崇高的概念,在其中将不难让人找到原因。根据这个概念,只有那种对象才是崇高的,面对着这种对象作为感性本质我们屈服,但是作为理性本质,作为不听从自然的本质,我们感到对于它我们是绝对独立的。因此,人为了抵抗自然威力所采取的一切自然手段都被这个崇高的概念排除在外;因为这个概念必定要求我们作为感性本质是与该对象不能匹敌的,但同时借助于我们身上不是自然的东西(这不是别的,而是纯粹理性),我们感到我们是对它独立的。但是人借以制服自然的上述一切手段(技能、巧计和身体的强壮),是取之于自然的,因而对于作为感性的人是相称的,因此,他不是作为智力,而是作为感性本质,不是借助于他的内在自由在道德上,而是借助于运用自然力量在肉体上反抗这些对象。因此,他并没有败给这些对象,而作为感性本质他已经是比它们优越的。然而,哪里他有足够的体力,哪里就没有任何东西能够使他求助于有智力的自我,求助于他的理性力量的独立自主性。

因此为了产生崇高感,绝对需要我们认为我们完全离弃任何肉体的反抗手段,并在我们非肉体的自我中寻找自卫。对象对于我们的感性应该是可怕的,而我们借助于自然的力量而感到我们是可以与它匹敌的,它就不再是可怕的。

这也被经验证实着。强大的自然力量一旦表现为被人所控制的,它就在很小程度上是崇高的,而它一旦毁坏人的技巧就很快重新变为崇高的。一匹自由而不驯服地在森林中来回奔驰的马,作为一种比我们优越的自然力量,对我们来说是可怕的,而且可能作为一个崇高表现的对象。驯服的,装上鞍子或套在车

上的同一匹马，丧失着它的可怕性，同时也丧失着一切崇高。但是当这匹驯服的马挣断了缰绳，恼怒地反抗它的骑者，用暴力重新使自己有了它的自由时，它就又有了它的可怕性，而且它重新成为崇高的。

因此，人对于自然力量在肉体上的优越性那样少是崇高的基础，以致在它被遇到的每一处，它几乎都在减弱甚至完全取消对象的崇高性质。虽然我们可以以明显的愉快长久地注视那懂得使自然最狂暴的力量服从自己的人的技能，但是，这种愉快的源泉是逻辑的，而不是审美的；它是思考的一个结果，而不是由直接的表象引起的。

因此，自然除开在它是可怕的以外的任何地方都不是实践的崇高的。但是在这里就产生一个问题：相反的方面也是这样的吗？在它是可怕的一切地方，它都是实践的崇高的吗？

在这里我们必须再一次回到崇高的概念。我们作为感性本质感到我们是依赖于对象的，这对此是一个多么重要的条件，那么另一方面，我们作为理性本质感到我们对于这个对象是独立的，对此就同样是重要的。哪里没有前者，哪里对象对于我们的感情说来没有任何可怕的东西，哪里崇高性也就是不可能的。哪里没有后者，哪里对象仅仅是可怕的，哪里我们作为理性本质感觉不到我们是比它优越的，那里崇高性同样很少是可能的。

为了感到可怕的东西是崇高的并在其中获得快感，内在的精神自由是绝对需要的；因为仅仅由于它让我们感到我们的独立性，感到我们的精神自由，它才可能是崇高的。然而真正的和现实的恐惧取消任何精神的自由。

因此，崇高的客体虽然必须是可怕的，但不应该引起真正的恐惧。恐惧是痛苦和暴力的一种状态；只有在自由的观照中和通过内在活动的感觉，崇高才能够令人欢喜。因此，不是可怕的

对象,它的威力必须不对准我们,就是如果这种情况发生,那么我们的精神应该仍然是自由的,这时我们的感性被压倒。但是这后一种情况是极罕见的,而且要求一种人性的提高,这种提高在一个主体身上未必能成为可以想象的。因为在我们认为我们处在真正的危险之中的地方,在我们自身是一种敌对的自然威力的对象的地方,审美判断就失去了。从岸上观看一场海上风暴无论多么崇高,处在被这场风暴击碎的船上的人们仍然很少有兴趣作出审美判断。

因此,只有在第一种情况下行动时,当可怕的客体虽然让我们看见它的威力,但它并不对准我们,当我们知道在同一客体面前我们是安全的,我们才有那种兴致。然后我们仅仅想象我们处在这种威力可能击中我们自己而且一切反抗都将是徒劳无益的那种情况之中。因此,可怕的东西只是在观念(Norstellung)中存在,但是单单危险的观念,只要它是相当生动的,就使自我保存本能活动起来,而且产生出某种类似于实在的感觉会产生的东西。一种战栗抓住我们,一种恐惧的情感活动起来,我们的感性就被惊扰。而且没有实在痛苦的这种萌发,没有对我们存在的这种真正攻击,我就将仅仅与这个对象游戏,而且当理性必须在它的自由的理念中寻找它的避难处时,这种事情至少在感觉中应该是认真严肃的。我们内在自由的意识仅仅在这种事情是认真严肃的程度上也才可能有价值和被看作某种东西,但是如果我们用危险的观念仅仅在游戏,那它就不可能是严肃认真的。

我所说的是,要使可怕的东西令我们欢喜,我们必须处在安全状态中。但是这时就有一些不幸的情况和危险,由于人永远不可能知道自己是安全的,而且这些情况在观念中仍然可能是崇高的,实际上也是崇高的。因此安全的概念不可能被限制在

人从肉体上知道自己是摆脱了危险的上面。例如像人们从高而牢固的栅栏后观看巨大的深渊或从高处观看怒吼的大海时那样。当然,在这里无畏以确信人们不可能被危险击中为基础。但是,人们打算把他们面对命运、面对上帝的无所不在的威力,面对极端痛苦的疾病,面对严重的损失,面对死亡的安全感放在什么基础之上呢?在这里目前没有一点安心的肉体基础,而且如果我们对自己想象出命运的可怕,那么我们应该同时对自己说,我们是一点也不能逃避命运的。

因此有两种安全感的基础。面对那种我们的肉体能力所逃避的灾祸,我们可能有外部肉体的安全感;但是,面对那种我们以自然的方式,既反抗不了又躲避不开的灾祸,我们可能只有内部的或道德的安全感。这种区别在关于崇高方面是特别重要的。

肉体的安全感对于与我们内在的或道德的状态没有任何关系的我们的感性说来,是一种直接的安心基础。因此,为了毫不害怕地观看一个面对他人处在肉体的安全感之中的对象,并不需要任何别的东西。因此在判断与肉体的安全结合着观看的对象的崇高性质时,在人们当中就表现出大得多的意见一致。原因是一目了然的。肉体的安全感几乎以相同的方式走近每一个人;道德的安全感却以一种并不出现于每一个主体身上的精神状态为先决条件。但是因为这种肉体的安全感仅仅对于感性有价值,那么它本身没有任何理性能够欢喜的东西,而且它的作用仅仅是消极的,因为它仅仅阻止,使自我保存本能不被惊起和精神自由被取消。

内在的或道德的安全感是完全不同的。这种安全感虽然对于感性也是一个安心的基础(否则它本身就会是崇高的),但是它仅仅借助于理性,间接地是安心的基础。我们之所以毫不害

怕地观看可怕的东西,是因为我们感到自己不是由于意识到我们的无罪,就是由于想到我们本质的坚不可摧,我们感到自己摆脱了超过作为自然本质的我们的它的威力。因此,这种道德的安全感,正如我们所看到的那样,要求宗教的理念,因为只有宗教但不是道德,才为我们的感性提供安心的基础,道德无情地遵循理性的指示,而毫不注意我们感性的兴趣,宗教却试图在理性的要求和感性的要求之间促成一种和解和协议。因此,对于道德的安全感来说,我们拥有道德信念是完全不够的,而对于它来说还要求,我们另外想到与道德法则协调的自然,或者我们在纯粹理性的作用下想到它在这里也是一样的。例如,死是一种在它面前我们只有道德的安全感的对象。假如关于不死的理性信念甚至为了感性也不知道一点平常的消息,那么与确信死不可避免相联系的一切对于死的惊恐的生动概念就会使大多数人(因为大多数人毕竟比起理性本质来,更多得多地是感性本质)绝对不可能把审美判断所要求的那么多安宁与这种概念联系起来。

但是人们不应该那样来理解这种情况吗,是否死亡的观念,在它与崇高相联系的时候,就由于不死的理念获得了这种崇高呢——一点也不!像我在这里所接受的那种不死理念,对于我们的延续存在的本能,因此对于我们的感性,是一个安心的基础,而且我必须一劳永逸地指出,在一切应该产生一种崇高印象的事物那儿,感性连同它的要求将是绝对被排斥的,而应该仅仅在理性中寻找一切安心的基础。因此,在它那儿感性在一定程度上也找得到满足的那种不死理念(像它在一切积极的宗教中被规定的那样),对于把死的概念变成一个崇高的对象,可能一点儿贡献也作不出。相反,为了在感性感到自己在灭亡的惊恐面前已经是绝望和无抵抗能力的,而且在这种猛烈攻击之下面临死亡威胁的时候,去仅仅帮助感性,那么这种理念简直就必须

处在后面的位置上。但是,这种不死理念如果在精神中成为占优势的,那么死亡就不再可怕,而且崇高也就消失。

表现出他照彻人类心灵每一角落的全能全知,表现出他不容忍不纯洁的冲动的神圣性,表现出他拥有主宰我们肉体命运的权力的上帝,是一个可怕的观念,而且因此能够成为一个崇高的观念。面对这种威力的作用,我们不可能有肉体的安全感,因为对于我们说来逃避它或者反抗它同样是不可能的。因此,只有道德的安全感对我们保留着,我们把这种道德的安全感放在这个本质的正义性和我们的无罪的基础之上。我们毫不害怕地观看上帝借以显示他的威力的那些令人惊恐的现象,因为意识到我们的无罪无邪,使我们能够在有这种无限的、不可抗拒的和无所不在的威力时不完全丧失我们的精神自由,因为哪里没有这种完全感,哪里精神就是没有审美判断可表现的。但是它不可能是崇高的原因,因为这种安全感即使建立在道德的基础上,归根到底仅仅为感性提供一个安心的根据,而使自我保存本能满足;然而崇高永远不可能是以我们本能的满足为根据的。如果上帝的观念必须成为实践的(力学的)崇高的,那么,我们就应该让我们的安全感不是与我们的存在,而是与我们的行动原则联系起来。这时我们作为感性本质如何行动,对于我们应该是无关紧要的,重要的只是作为理智,我们感到我们对于它的威力的作用是独立的。但是作为理性的本质,我们感到我们自身对于全能的威力也是独立的,因为,甚至这种全能的威力也不可能使我们取消自律,不可能指定我们的意志去反对我们的原则。因此,仅仅在我们不承认上帝对我们意志的决定有任何自然的作用的程度上,上帝威力的观念才是力学的崇高。

但是,感到自己对于上帝在意志决定方面的独立性,并不是别的,而是意识到上帝不可能作为一种威力作用于我的意志。

但是,因为纯粹意志应该永远与上帝的意志一致,那么就不可能发生我们由纯粹理性决定我们反对上帝意志的情况。因此,仅仅在我们意识到除非我们的意志与我们心中的纯粹理性的原则协调一致,不是由于任何其他原因,因而不是由于权威,或者奖赏和惩罚,或者考虑到他的威力,上帝不可能影响到我们意志的决定的程度上,我们不承认上帝对我们的意志有作用。我们的理性不崇敬上帝身上神圣性以外的任何东西,而且它也不害怕除开他的反对以外的任何东西,——而且这种对他的反对的害怕也仅仅在当它于上帝的理性中认清它自己原则的程度上才会有。但是反对或赞同我们的想法不是取决于上帝的任意专断,而是由我们的行为决定的。因此,在上帝能够成为对我们来说是可怕的那唯一的情况下,正是在他反对的情况下,我们才不依赖于他。因此,作为一种虽然可能取消我们的存在,但是只要我们还有这种存在,就在行动中对我们的理性不可能有影响而出现的上帝,是力学的崇高的,——而且只有那种给予我们这种上帝观念的宗教,在自己身上带有崇高的印章。①

---

① 康德说:“我们通常在暴风雨、地震等等中作为一种发怒的威力、但也作为某种崇高的东西来想象的上帝,似乎与这种对力学崇高的说明不相符合;而且从我们方面来说,想象出我们的精神对于那种威力的作用的某种优越性,也是愚蠢和亵渎的。在这里看来没有我们自身自然本性的崇高感,相反却有相应于那个对象之情绪的颓丧和屈服。在宗教中跪拜,以忏悔和胆怯的恳求好像是当前面对上帝的唯一合适的行为,因此也是大多效民族所采取的。”他继续说:“但是,这种情绪完全不是那么必然与一种宗教的崇高观念联系在一起的。一个意识到自己的罪过并因此有害怕原因的人,是没有情绪赞美上帝的伟大的,——只有在他的良心是纯洁的那种情况下,上帝威力的这些作用才为此把一个上帝的崇高观念给予他,因为他借助于感觉到超越面对这种威力作用的害怕的他本身的崇高思想得到了提高。在上帝面前,他有崇敬但没有害怕,因此相反,迷信在上帝面前就只感到害怕和战栗,却没有崇敬,由此不可能形成任何生活态度端正的宗教,只可能产生奴颜婢膝和阿谀奉承。”(康德《判断力批判》第二章《崇高的分析》)——原注

实践的崇高的对象对于感性必须是可怕的,一种灾祸必须威胁到我们肉体的状态,而且危险的观念必须使自我保存本能处于运动之中。

在自我保存本能这样冲动起来的时候,我们的只能靠理智才能理解的自我,我们身上不是自然本性的那种东西,必须区别于我们本质的感性方面,而且能够意识到它的自主性和它对于一切肉体自然的独立性,简言之,能够意识到它自己的自由。

但是,这种自由绝对仅仅是道德的,不是肉体的。不是由于我们的自然力量,不是由于我们的智力,不是作为感性本质,我们才必定感到我们比可怕的对象强的;因为在这种情况下,我们的安全感就会永远只是取决于肉体原因的,因此是取决于经验的,而且因此一种对于自然的依赖性就会永远保留着。然而,我们作为感性本质这时如何行动,对我们说来应该完全是无关紧要的,而我们的自由应该仅仅在于,我们认为能够由自然规定的我们的肉体状态完全不属于我们的自我,而是把它看作是某种对我们的道德人身没有作用的、外在的和异己的东西。

战胜可怕的东西的人是伟大的。即使自己失败也不害怕的人是崇高的。

汉尼拔,在他给自己开辟穿过不可翻越的阿尔卑斯山到达意大利的道路时,是理论的伟大的;只有在失败时他才是实践的伟大的或者实践的崇高的。

赫拉克勒斯,在他从事和完成他的12件工作时,是伟大的。

普罗米修斯,当他被锁在高加索的峭崖上,不为他的行为而懊悔和不承认他有错误时,是崇高的。

人在幸福中可能表现为伟大的,仅仅在不幸中才表现为崇高的。

因此,任何对象,它虽然使我们看到作为自然本质我们的无

能为力,同时却在我们心中揭示出完全不同的一种反抗能力,这种能力虽然不消除对于我们肉体存在的危险,但是(这种力量更是无限地)把我们的肉体存在与我们的人格(Persönlichkeit)区分开来,这个对象就是实践的、崇高的。因此,不是物质的和仅仅涉及到个别情况的安全感,而是理想的和延伸到一切可能的情况之上的安全感,使我们在有崇高的表象时成为意识到自己的。所以,这种崇高全然不以战胜或消除一个威胁到我们的危险为基础,而以排除后一种条件为基础,在这种条件下对于我们说来仅仅可能有危险,这时它教我们注意到危险仅仅使我们存在的感性方面作为一种当前的自然物屈从,一点也不涉及到我们真正的人身和我们的道德的自我。

确定了实践的崇高概念以后,我们面临的是,根据激发起它的对象的差别,以及我们与这些对象的关系的差别,形成一些种类。

在崇高的表象中我们区分出不同的三类。第一类是作为威力的自然对象;第二类是这种威力对我们肉体反抗能力的关系;第三类是这种威力对我们道德人身的关系。因此,崇高是三种相互跟随的表象的作用:1)一种客体的物质威力,2)我们主体的物质的软弱无力,3)我们主体的道德的优势。但是在有每一个崇高表象时,这三种固定因素虽然似乎都必须本质地和必然地联合在一起,那么我们如何达到它们的表象仍然是偶然的,而这时威力的崇高的两种主要差别的根据就在这里。

I

或者一个作为威力的对象,仅仅表现为痛苦的客观原因,却不表现在直观时的痛苦本身,而且判断的客体在自身中创造出一个痛苦的表象,同时已有的对象,借助于与自我保存本能的关

系变成一个可怕的客体,以及借助于与他的道德人身的关系变成一个崇高的客体。

II

或者除开作为威力的对象以外,它对人的可怕性客观地表现为痛苦本身,而且使判断的主体因此一点也不留地运用到他的道德状态之中,同时由可怕的东西中创造出崇高来。

第一种客体是观照的(kontemplativ)崇高的,第二种客体是激情的崇高的(pathetischerhaben)。

1. 威力之观照的崇高

对象,作为一种远远优越于我们的自然威力,但此外把我们是否因此应该运用到我们的物理状态或我们的道德人身,交给我们自己处理,它们就仅仅是观照的崇高的。我之所以这样称呼它们,是因为它们不那么粗暴地抓住精神,致使精神这时不可能保持一种静观状态。在观照的崇高中,多半取决于精神的主动性,因为只有一种条件从外部提供出来,而另外两种条件必须由主体本身实现。由于这种原因,观照的崇高既不是来自那么紧张强烈的作用,也不像激情的崇高那样是来自那么扩展的作用。之所以不是来自那么扩展的作用,是因为不是所有的人都有足够的想象力,以便在自身中产生一种生动的危险表象,而且不是所有的人都有主动的道德力量,以便不情愿避开这种表象。之所以不是来自那么强烈的作用,是因为危险的表象,即使仍然被引起得那么生动,然而在这种情况下永远是自动的,而且精神比较轻易地超过由它主动创造的表象而保持优势。因此观照的崇高提供一种比较微弱却很少混杂的(比较纯正的)快感。

除开一个想象力保留来由它创造出令人害怕的某种东西作为一种威力的对象以外,自然无论什么东西也没有交给观照的

崇高。根据这时想象参与产生这种可怕的东西或多或少,根据它进行它的工作或较公开或较隐蔽,崇高也就必定结果是多种多样的。

一个显现在我们脚边的深渊,一场暴雨,一座喷火的火山,一块悬垂在我们头顶仿佛马上就要坍塌的磐石,一场海上风暴,南北极的严冬,热带的酷暑,凶猛或有毒的野兽、洪水等等,是这样一些自然力量,在它们面前我们的反抗能力被认为微不足道的,而且它们也与我们的肉体存在处于矛盾之中。甚至某些理想的对象本身,例如像作为一种力量来看待的,无声无息却无情地起作用的时间,任何自然事物都不能摆脱严格法则的必然性,作为一种敌对力量经常反对我们的肉体存在的义务的道德观念本身,一旦想象力使它们与自我保存本能发生关系,它们就是可怕的对象;一旦理性把最高原则运用到它们身上,它们就成为崇高的。但是,因为想象力只把可怕的东西放在所有这些情况中,而且它完全停在我们这儿压制是我们自己的作品的观念,那么,这些对象在种类上就属于观照的崇高。

但是,在这里危险表象仍然有一个现实的根据,而且只需要简单的手术,把这些东西的存在与我们的肉体存在结合成一个表象,那么这时就是可怕的东西。想象从它自己的手段中没有什么东西需要加进去,而是它仅仅保持住是它所有的那种东西。

然而本身无关紧要的自然对象,借助于想象力的干预就经常主观地变成可怕的力量,而且不是想象力本身仅仅通过比较揭示可怕的东西,而是在没有获得足够的客观根据时就任意地创造可怕的东西。这是在有特殊的东西和不确定的东西时的情况。

对于处在童年时代想象力最不受约束地起作用的状态中的人说来,一切异常的东西都是可怕的。在任何突如其来的自然

现象中,他都认为发现了一个准备反对他的存在的敌人,并且自我保存本能立刻机敏地应付攻击。自我保存本能是他在这个时期中的绝对主宰,而且因为这种本能是胆怯和懦弱的,那么统治他的是一个惊恐和害怕的王国。因此产生于这一时期的迷信是阴森可怕的,而且风俗也就带有这种敌对的阴沉的性质。人们发现人武装起来比穿衣服早些,而且当他遇到一个陌生的东西,他首先握的是剑。古代陶里人的习惯,把每一个被不幸带到他们海岸边来的外乡人祭献给狄安娜,这除了害怕以外几乎没有其他原因;因为不是没有教养的人,而只有教养得不正确的人,才变得那么粗野,以致他对不能够损害他的那种人肆虐。

这种面对一切异乎寻常东西的害怕,现在在文明状态中虽然在消失,但是并没有完全消失,以致在人志愿地进行想象游戏的对自然的审美观照中不留一点痕迹。诗人们非常懂得这种情况,因此他们不错过使用至少是作为可怕事物的成分的异乎寻常的东西。一片深沉的寂静,一种巨大的空虚,黑暗中出乎意料的一星光亮,在自身上是非常无关紧要的东西,除了异乎寻常和突如其来以外,没有什么显得突出。它们仍然引起惊恐感,或者至少加强这种惊恐感的印象,因而是适宜于崇高的。

当维吉尔要使我们充满对地狱世界的恐怖时,他就出色地做到使我们注意它的寂静和空虚。他把它叫做 *loca nocte late tacentia*(黑夜沉寂的地区)和 *domos vacuas Ditis et inania regna*(空虚的住宅和普鲁东空洞的王国)。

古人在举行宗教仪式时是出色地注意到可怕和庄严的印象的,而为此就特别采用了缄默。一片沉寂给想象力自由活动的范围,而且使期待紧张地注意那可能出现的某种可怕的东西。在祷告时整个集合的公众的缄默,是一种使想象力活动和使精神具有庄严情绪的非常有效的手段。人民的迷信甚至把这运用

到他们的幻想中,众所周知,当人们发现了财宝时必须保持深深的缄默。在出现于神奇故事的使人迷惘的城堡里,充满引起恐惧的死寂,属于博物学的使人迷惘的森林,没有任何活动在那里出没。孤独,只要是持续不断和非自愿的,它也是某种可怕的东西,例如,流放到荒无人烟的岛上。一片辽阔空旷的沙漠,一座偏僻的数英里长的密林,在一望无垠的海洋上漂泊,是引起恐怖的纯粹的表象,而且在诗歌中是为了崇高而使用的。但是在这里(在孤独中)仍然有害怕的客观根据,因为巨大孤独的观念同时也带着无依无靠的观念。想象从不确定的神秘的和难以捉摸的东西中创造出一个惊恐的对象,证明自己还是非常机敏的。在这里它实际上拥有它的自然威力,因为现实没有给它设置界限,而且它的活动没有被特殊情况限制,那么可能性的辽阔领域就对它敞开。但是,它正好对可怕的事物感兴趣而且对不熟悉的东西害怕大于希望,这些情况就在于引导它的自我保存的自然本性。厌恶(die Verabscheuung,俄译为 испуг,惊恐)起作用远比欲望迅速而强烈,而且就发生在不熟悉的东西中我们比起期待好的东西更多地想象坏的东西的情况。

黑暗是可怕的,就正是由于它适宜于崇高。但是,它并非在本身上是可怕的,而是因为它对我们藏匿了对象,而且因此完全支配着想象力。危险一旦清楚,大部分害怕就消失。视觉,我们存在的第一个保护者,在黑暗中不听使唤了,而且我们感到自己对隐藏的危险简直是无抵抗力的。因此,迷信把一切鬼神幽灵的出现放在半夜时分,而且死亡的王国作为一个永恒黑夜的王国表现出来。在人类还讲着他们的朴实语言的荷马史诗中,黑暗被作为一种最巨大的灾祸来描绘。

那儿有木匠的土地和城市。

这些人永远在黑夜和浓雾中摸索,
光辉的太阳神从不在那里露面,
可怕的黑夜笼罩着不幸的人们。
(《奥德赛》第11章第11节)

勇敢的阿亚克斯在黑暗中高声宣布会战,
"丘比特啊!使希腊人摆脱黑暗吧!
让白昼出现,让这些眼睛看见,
然而,只要你要求,让我在光亮中牺牲。"
(《伊利亚特》第17章第645节)

不确定的东西也是可怕的东西的成分,而且除了因为它给想象力随意描绘图景以外,没有其他原因。相反,确定的东西导向清楚的认识,而且当它使对象屈服于理解力(Verstand)时,就从想象力的随意游戏中夺走了对象。

荷马对冥府的描绘正是由于它好像飘浮在雾中而更加可怕,而且在奥西安身上的幽灵没有什么东西,而是想象力随意赋予轮廓的云的产物。

一切掩藏的东西,一切神秘的东西,都有助于可怕的东西,并因此是有能力创造出崇高来的。人们收集在埃及萨伊斯的爱西斯神庙上的题词就是这一类东西。"我是现有、曾有和将有的一切。没有一个死人撩起我的面纱。"正是这种不明确和神秘的东西给予人对死后的将来的观念某种恐惧的东西;这些感觉在汉姆雷特的出色独白中表现得极其成功。

塔西佗关于大地女神赫尔塔隆重游行的描写,由于他详述的黑暗而成为可怕的崇高的。女神的马车消失在密林中,而被用于这种神秘服务的人没有一个活着回来。人们战栗地自问,

幸福可能是什么，只要看到它的任何人都得付出生命，*quod tantum morituri vident*（仅仅让必遭灭亡的人看见，这提供的是什么）。

一切宗教都有它维护神圣的恐惧的神秘，正如上帝的威严在幕后最神圣的东西中那样，国王的威严通常也以神秘笼罩自己，以便通过这种人为的不可见性在持续不断的紧张中保持臣民对他的敬畏。

威力之观照的崇高的最主要的亚种就是这样的，因为它们以人的道德规定为基础，这种规定是所有人所共有的，那么人们有权在所有人类的主体身上假定一种感受性，而缺乏这种感受性不可能像在仅有感性感触时通过一种自然的游戏而被原谅，而是必须被作为一种不完善归咎于主体。有时人们发现认识的崇高与威力的崇高联系在一起，作用就更大，如果不仅感性的反抗能力，而且表现能力本身在客体身上发现限制，感性就是缺乏与它们的双重联合的。

2. 激情的崇高

当一个对象一般不是仅仅作为威力，而是同时作为一种导致人的毁灭的威力客观地提供给我们时——因此，当它不是仅仅证明，而是实在而敌对地表现它的威力时，那么想象力不是比较自由地，而是必须把它与自我保存本能联系起来，想象力是被迫客观地做这件事的。但是，实在的痛苦不允许有审美的判断，因为它取消了精神的自由。因此，不是判断的主体要求可怕的对象在这个主体身上表现出毁灭的威力，也就是说，我们要求的不是自身痛苦，而是仅仅同情地感到痛苦。但是，当痛苦存在于我们之外时，同情的痛苦对于感性来说就已经是令人厌倦的。同情的痛苦压倒一切审美的快感。只有当痛苦或者是纯粹的错觉和虚构，或者（如果在它发生于现实中的情况下）当痛苦不是

直接表现为感觉,而是表现为想象力时,这时它才能够成为审美的,并引起崇高感。与情绪激动和对我们内在道德自由的意识相联系的异己痛苦的表象,就是激情的崇高的。

同情或同情的(感染的)情绪激动,不是我们必须首先在我们身上主动发出的我们精神的自由表现,而是由自然法则规定的,精神能力的不随意的激情状态。我们是否应该同时感受某个生物的痛苦,这完全不取决于我们的意志。我们刚一有痛苦的表象,我们就必须同情。是自然,不是我们的自由在处理,而且精神活动赶在决定之前。

因此,我们刚一客观地得到痛苦的表象,那么由于不变的同情的自然法则,必定在我们自身心中产生对这种痛苦的同感(ein Nachgefühl)。借此我们把它变为好像是我们自己的。我们同情。不是仅仅有同感的忧伤,由于别人的不幸而有的愁闷,叫做同情(Mitleiden),而是任何我们与别人没有差别同样感受的哀伤的情感激动,都叫做同情;因此有多少原初的痛苦的种类,就有多少种同情:害怕的同情,惊恐的同情,焦虑的同情,恼怒的同情,绝望的同情。

但是,如果引起情感激动的东西,成为崇高的根据,那么它不应该被推到实在的自身痛苦中去。在最强烈的情感激动中,我们还必须把自己与自身痛苦的主体区别开,因为错觉刚一成为完全的事实,精神的自由就失去。

如果同情增长到那样的活跃,使得我们把自己与痛苦实际上混淆起来,那么就不再是我们支配情感激动,而是它支配我们。相反,如果同情保持在它的审美界限之内,那么它就使崇高的两个主要条件结合起来,痛苦的感性生动表象和自己的安全感结合起来。

但是,在有异己的痛苦的表象时,这种安全感全然不是崇高

的根据,一般说来也不是我们从这种表象中汲取的快感的源泉。仅仅只是借助于我们道德自由的意识,而不是借助于我们肉体自由的意识,崇高才成为激情的。不是因为我们借助于我们好的命运发现自己是摆脱了这种痛苦的(因为在这种情况下对于安全感来说我们仍然总是有一个非常低劣的保证人),而是因为我们感到我们的道德自我是摆脱了这种痛苦的因果性的,还是感到自己是摆脱了它对我们意志决定的影响,使我们的精神提高而成为激情的崇高的。

人们在出现严重危险时,为了维护他的道德自由在自己心中真正感到精神的强大,这并不是绝对必然的。在这里所谈的,不是发生什么,而是应该和可能发生什么;是我们的决定,而不是我们的实际行动;是力量,而不是力量的运用。当我们看见一艘满载的货船在暴风雨中毁灭时,那么我们可能感到自己处在这个全部财产被水吞没的商人的位置上是非常不幸的。但是我们同时仍然感到,这种损失仅仅涉及到偶然的事情,而义务就出现在这中间。可是,不能实现的事情没有什么是义务,而且应该发生的事情,应该可能必然发生的事情,也没有什么是义务。然而,我们可以不顾我们作为感性本质所感到的财产损失,在我们心中意识到按照完全不同于自然法则和与自然本能没有任何共同之处的法则活动的那种能力。而使我们意识到这种能力的一切,就是崇高的。

因此,人们可以颇充分地表明,人们绝对不是冷静地忍受这种财产的损失,这完全不妨碍崇高感,——只要人们仅仅感到,自己必须不顾这种损失和义务不允许有物质财产对自我规定的理性的影响。当然,谁对此甚至都没有感觉,那么对此一切伟大和崇高的审美能力就消失了。

因此,如果人们也同时认识到软弱的人性必须实现的界限,

就至少仍然需要一种意识到自己的理性规定的精神能力和一种对义务观念的感受性,如果人们仅仅能够对自己达得到或相信达得到的东西有感觉,一般来说,对善良和崇高的愉悦大约就情况不妙。但是,人性的值得尊敬的特点是,他至少在审美的判断中拥护好的东西,即使这东西表明反对他自身,而且他至少在感觉中敬重理性的纯粹理念,尽管他并不总是同样拥有足够的力量去真正按它活动。

因此,对激情的崇高来说,有两个主要条件是必需的。第一,一个生动的痛苦表象,以便引起适当强度的同情的情感激动。第二,反抗痛苦的表象,以便在意识中唤起内在的精神自由。只有通过前者,对象才成为激情的,只有通过后者激情的对象才同时成为崇高的。

从这条原理中产生出一切悲剧艺术的两条基本法则。这就是:第一,表现受苦的自然;第二,表现在痛苦时的道德的主动性。

二

(1796 年)

"人不应该必须如此"(Kein Mensch muβ müssen)——犹太人纳旦对托钵僧说[莱辛《智者纳旦》第三幕第一场],而这句话在比人们可能赋予它的更广泛的范围上是正确的。意志是人类的特性(der Geschlechts-charakter),而理性本身不过是它永恒的法则。整个自然都合理地活动;人的特权仅仅在于,他有意识和有愿望地合理行动。所有其他事物都必须如此,而人是意愿着的生物。

正因为此,没有什么比忍受暴力更有损于人的尊严,因为暴

力取缔人。对我们施加暴力的人,根本就不承认我们的人性;懦怯地忍受暴力的人,也就放弃了自己的人性。但是,从一切叫做暴力的东西中无条件地解放出来的要求,似乎以能使自己与任何其他力量隔绝开来的充分强大的本质为前提。如果这种要求是在力量的领域中不占最高地位的本质中得到的,那么在冲动和能力之间就会产生不幸的矛盾。

人就处在这种状态中。人被全都比他强大和支配它的无数力量包围住,他由于自己的本性提出不受任何暴力的要求。而且他借助于智力(Verstand)人为地提高着自己的天赋能力,也就在某一点上,他实际上能够在肉体上成为所有自然事物的主宰。俗话说:"有药治百病,独无不死药。"不过,这种唯一的例外,如果就严格意义上说,实际上是要完全消灭人的概念。哪怕有一种情况使人必须无条件地忍受不想要的东西,他就无论如何不可能是意愿着的生物。这种他必须的和他不想要的唯一可怕的东西,将像一个幽灵一样伴随着他,并使他受由他的幻想产生的盲目恐怖的支配,就像实际上在大多数人那里发生的情况那样。如果人哪怕仅在一点上受到约束,那么他引以为自豪的自由就绝不是绝对的。因此,文化修养应该使人自由并帮助他实现自己完整的概念。文化修养应该使人能够保持自己的意志,因为人是意愿着的生物。

这可能通过两种途径。或者当人以暴力对抗暴力,当他作为自然掌握自然的时候,通过现实主义的途径;或者当他从自然中走出来并为自己着想而消灭暴力概念的时候,就通过理想主义的途径。那种使他能够达到前者的东西,叫做身体的修养。为了使自然的力量按照它自己的规律成为他意志的工具,或者为了使自己免遭那些他不能驾驭的自然力量的危害,人在提高自己的智力和身体的能力。但是,自然的力量只允许被掌握或防范到一定限

度,超过这个限度它就摆脱人的势力而使他服从它的支配。

因此,如果除了身体的修养,人不能达到任何别的修养,人就会丧失自己的自由。但是,他应该毫无例外地是人,那就是说无论在什么情况下都不忍受某种违背自己意志的东西。因此,如果他不能够使身体的力量与相对的自然的力量相对抗,那么他为了不忍受暴力,就没有别的办法,只好完全断绝对他那样不利的关系,而在概念上消灭他实际上必须忍受的暴力。然而,在概念上消灭概念绝不是别的,而是自愿地屈服于暴力。使人达到这点的文化修养,就叫做道德的修养。

有道德修养的人,也就仅仅是那种完全自由的人。或者他胜过作为力量的自然,或者他与自然一致。自然毫不强加于人,就绝不是暴力,因为在自然强加于人的东西涉及到他之前,就已经成为他自身的行动了。动力学的自然永远得不到这种人,因为他自由地把自己从自然能够得到的一切之中分离出来了。但是,道德以服从必然性的概念来教导,而宗教以服从天命的概念来教导的思想方式,要求在它进行自由选择和深思熟虑的活动时,培养比人们通常在生活实际中所固有的更巨大的思想明晰性和更高的意志力。但是,幸好能被理智提高的道德禀赋不只是存在于人的理性本性中,而是甚至在他的感性—理性的,即人道的本性中存在着对道德的审美倾向,这种倾向可能被某些感性的对象激发,并且通过净化他的感觉而培养为人的理想主义热情。现在我将按照它的概念和本质来讨论这种理想主义的禀赋,现实主义者尽管在自己的体系中不承认,却在自己的生活中充分明显地表现出这种禀赋。①

① 正如一般说来,绝对不能把完全的现实主义者实际上不自觉地实行都仅仅由于不合逻辑就否认的东西,称为真正的理想主义的。——原注

事实上,发达的美感就已经在一定程度上使我们从作为力量的自然之中独立出来了。事物的形式比质料更加使他感动的,如此高尚的一个人,从对对象的表现方式而毫不考虑占有的纯粹反思中汲取一种自由的快感,这样一个人就把生活内在的永不消逝的丰富多彩包含在自身之中,因为他不需要把它周围的对象占为己有,那么他就不会遭受丧失它们的危险。但是外观归根到底必须有物体,在物体上它才能显现出来,因此只要有哪怕只对美的外观的需要,对对象存在的需要就残存着,所以我们的满足就仍然依赖于作为支配整个存在的力量的自然。也就是说,我们是否感到对美的和好的对象的要求,或者是否仅仅要求现存的对象是美的和好的——这是完全不同的现象。后者可能与人的最高自由并存,前者却不可能;我们可以要求现存的事物是美的和好的,但是我们可以希望美和善是现存的。被称为伟大的和崇高的主要是这样一种心境,对它来说,美、善和完善是否存在是无关紧要的,但是它以严肃主义的严格来要求存在的事物是好的、美的和完善的,因为这种心境包含着美的性质的一切现实性,却不分担美的性质的局限。

迫不及待地坚决要求实现自己的道德理想而遇到阻碍就感到痛苦,这是善良和美好却又总是柔弱的心灵的一个特征。这些人处在对偶然事件的可想的依赖之中,而且可以充满信心地预言,他们过多地容忍道德对象和审美对象的质料,而经受不住性格和审美趣味的最大考验。道德上谬误的东西不应该引起我们的痛苦和疼痛,痛苦和疼痛与其说总是证明未实现的需要,倒不如说总是证明着未满足的需要。未实现的需要应该伴随着生气勃勃的激情状态,而且与其说应该使人变得怯懦和不幸,不如说应该使人强大和加强他的力量。

自然赐予我们两种天赋作为生活历程的伴侣。一种是倾向

于社会的而和蔼可亲的天赋,它给我们用它欢乐的游戏缩短艰难的旅途,减轻必然性的枷锁并引导我们愉快而嬉戏地走到危险的地方,在那里我们必须作为纯粹的精神而活动,并使自己摆脱一切物质的东西,直到认识真理和实现义务。在这里它离开我们,因为它的领域只是一个感性世界,尘世的双翅不能使它飞越这个世界。但是,另一种严肃而沉默的天赋就走到跟前;它以强有力的臂膀带领我们越过令人晕眩的深渊。

在这两种天赋的前者中我们看出美感,在后者中我们看出崇高感。虽然美就是自由的表现,不过不是使我们高过自然威力和从一切物质的影响中解放出来的那种自由的表现,而是我们作为人在自然之内享受到的自由的表现。我们在美那儿感到自己是自由的,因为感性冲动与理性法则和谐相处;我们在崇高那儿感到自己是自由的,因为感性冲动对理性立法不起作用,在这里精神活动着,好像它不服从除开它自己法则以外的其他法则。

崇高感是一种混合的感情。它是表现最高程度恐惧的痛苦,与能够提高到兴奋的愉快的一种组合,尽管它本来不是快感,然而一切快感却更广泛地为敏感的心灵所偏爱。两种对立的感情在一种感情中的这种结合,无可争辩地证明着我们道德的主动性。因为同一个对象绝对不可能与我们有相反的关系,那么由此得出结论,我们自身与对象有两种不同的关系,所以在我们心中对该对象的表象表现出完全相反兴趣的两种对立的本性就必定结合起来。因此,通过崇高感我们得知,我们的精神状态不一定由我们的感觉状态来决定,自然法则也不一定就是我们的法则,而在我们心中有一种完全不依赖于感性活动的独立自主原则。

崇高的对象往往有两种。或者我们使它与我们的感受力发

生关系,而我们结果并不能给自己形成它的形象或概念,或者我们使它与我们的生命力发生关系,并把它看作一种威力,而我们的生命力在这种威力面前就化为乌有。虽然我们就在这种或那种情况下由于这个对象而痛苦地感受着我们的局限性,我们却仍然不逃避它,相反,我们抑制不住地被它所吸引。假如我们想象力的界限同时也是我们感受力的界限,这会是可能的吗?假如我们不存有某种不会成为全能的自然力量之牺牲品的东西,我们会乐意回想起自然力量的全能吗?我们为感性上无限的事物感到高兴,因为我们能够想象那种感觉再也感受不了,而智力也理解不了的东西。可怕的东西令我们赞叹神往,因为我们能够要求那种我们的本能所厌恶的东西,而且能够拒绝那种本能所渴求的东西。我们乐意让想象力发现现象界比它胜过一筹,因为在这里归根到底只是一种感性的力量战胜了另外一种感性力量,但是,自然以它的全部无限性却不可能在我们身上达到绝对伟大的东西。我们乐意使我们的存在和安宁服从于身体的必然性,因为正是这使我们想起它支配不了我们的原则。人完全受必然性支配,但是人的意志只完全受他自身的支配。

自然甚至也就这样运用一种感性的手段教导我们,我们不再仅仅是感性的;自然甚至这样利用感觉使我们发现我们绝不是奴隶般地服从感觉能力的踪迹。而这是完全不同于通过美,即通过现实的美可能获得的一种效果,因为在理想的美中甚至连崇高也必须消逝。在美中理性和感性是协调一致的,而只是由这种协调一致美才吸引住我们。因此,单单靠美我们永远也不会得知,我们肯定能够证明自己是纯粹理性。相反,在崇高中理性和感性是不协调一致的,而正是在两者之间的这种矛盾中也就包含着崇高吸引我们精神的魅力。肉体的人和道德的人在这里被最明确地区别开来,因为正是在使肉体的人只感到自己

局限性的那些对象那里，道德的人体会到自己的力量，而且提高得正好超过无限的东西，因而把肉体的人按到地上。

我想假设，一个人很可能拥有所有的优点，这些优点的结合形成美的性格。他很可能在现实正义，慈善、中庸、刚强和忠诚之中找到最强烈的快感；环境交付给他的一切义务对他来说很可能都不过是轻松的游戏，而且幸运很可能使他不会行动艰难，只是他乐善好施的心灵才能促使他去行动。谁不赞赏这种自然冲动与理性法则的美妙协调，谁又能不喜爱这个人呢？但是，在大家对他抱有好感的情况下，我们能够深信，他实际上是有美德的人，而且一般说来也有美德吗？假如这种人甚至仅仅以得到快感为目标，那么，只要他不是傻瓜，他就绝不可能按另外的方式活动，而且假如他想成为一个缺德的人，他就必须憎恶自己的优点。他行动的源泉也可能是纯洁的，但是这到底是他心灵的事情，我们对此什么也看不见。我们看到，他不过像一个盲目崇拜自己快感的聪明人那样活动。因此，感性世界就说明着他的美德的全部现象，而我们完全不必在感性世界之外去寻找美德的根源。

但是，这同一个人很可能突然陷入巨大的不幸之中。很可能有人抢夺了他的财产，诋毁他的好名声。很可能疾病使他困在床榻上，死神夺走了他所喜爱的一切人；在贫困时他所信任的所有人都离开了他。在这种情况下大家再去看看他吧，并且要求这个不幸的人去实现上述那些从前幸运时那么乐意地表现出来的美德吧。如果大家发现他在这方面仍然是原先那样，如果贫穷并没有减少他的仁慈，忘恩负义也没有减弱他的助人为乐，痛苦不影响他的镇定自若，自己的不幸不妨碍他共享别人的幸福，如果环境的变化影响到他的外表，却不影响他的行为，影响到他行为的质料，却不影响他行为的形式，——但是在这种情况

下从自然概念而来的说明不再是充分的(按照这种说明,绝对必要的是,作为结果的现在的事情以作为自己原因的过去的事情为基础);因为绝对没有什么比在原因转化为自己的对立物时,而结果却依然如故更加矛盾的了。因此,必须放弃任何自然的说明;必须完全停止从状态中推导出行为,而把前面行为的根据从物质的世界秩序移到完全不同的,虽然理性借助自己的理念的飞越而可能达到,但理智借助于它的概念却不能把握的世界秩序上去。对这种不受自然条件约束的绝对道德力量的这种发现,使在观察那样一个人时打动我们的悲痛感,具有那种独特的无法形容的魅力,任何感觉的快感,无论它变得多么高尚都不能从崇高那儿争到这种魅力。

因此,崇高努力使我们找到超越感性世界的出口,而美倒乐意让我们永远停留在感性世界之内。崇高不是逐渐地(因为没有从依赖性到自由的转化),却是骤然地通过震惊从精细的感性用来缠绕住独立自主精神的罗网中解放出独立自主的精神,而这张网编织得越明显,它就缠缚得越牢固。如果精细的感性借助柔弱审美趣味的不易觉察的影响对人取得无论多大的支配,——如果它能够用精神美的迷人外表渗透到道德立法的最深处,并在那里毒化道德准则的神圣源泉,那么单独一种崇高感往往就足以撕破欺骗的面纱,同时把全部弹力归还给被缠缚的精神,给精神启示它真正的使命,并且至少在一瞬间把尊严感强加于精神。女神卡莉普索形体的美迷住了乌里斯的勇敢的儿子,并且她以自己魅惑的力量长期地使他迷恋在自己的岛上。他长期认为自己崇拜着不朽的女神,实际上是沉湎于淫欲;但是崇高的印象以门托尔的形象突然对他显现,感动他,他就回忆起自己更高的使命,扑向波浪也就成为自由的了。

像美一样,崇高地源源不断地泛溢于整个自然,一切人都有

感受两者的能力。但是这种感受能力的胚芽生长发育并不平衡,而艺术应该促进它的发育生长。自然的意义本来就导致我们首先趋向于美,同时我们就躲避开崇高;因为美是我们童年时代的保护者,而且必定引导我们从粗野的自然状态达到良好的教养。但是,尽管美是我们初恋的情人,我们对美的感受能力也首先发展起来,然而,自然仍然关注这种感受能力的逐渐成熟,而且在这种感受能力完全发育成熟之前先培养理智和心灵。假如审美趣味达到完全成熟,比真理和道德培植在我们心田中更早,而且是通过比审美趣味可能实现的更好的方法培植的,那么感性世界就永远始终是我们意向的界限。我们无论在我们的概念中,还是在我们的信念中,都会超越不了感性世界的界限,而且想象力不能表现的东西,就会对于我们没有任何现实性。不过,非常幸运,自然早就安排好了,审美趣味虽然最先兴盛起来,但是它毕竟产生于所有精神能力之中。同时在这期间赢得足够的时间,把丰富的概念培植于头脑中,并把珍贵的原则培植于胸怀中,然后就从理性中单独发展起对伟大和崇高的感受能力。

当人仅仅是物理必然性的奴隶时,他就还没有找到走出需要的狭窄范围的出口,当他还没有料想到自己胸中具有魔力的自由时,不可理解的自然就只能使他想起他的表象力的界限,而破坏性的自然就只能使他想起他身体的无能为力。因此,他只得胆怯地无视不可理解的自然而恐惧地避开破坏性的自然。但是,一旦自由的观照使他能够抵抗自然力量的盲目冲击,一旦他在潮流般的现象中发现了自身本质的某种不变的东西,那他周围粗野的自然物质就会用完全不同的语言对他的心灵说话,而且他身外相对伟大的事物就是一面镜子,在这面镜子中他看出他心中绝对伟大的东西。现在他毫不畏惧地带着极大的兴致接近这些自己想象力的惊恐形象,并有意地把自由观照的全部能

力运用到表现感性上无限的事物之上去,以便在这种企图仍然不成功的时候,更加生动地感受到自己的理念对感性可能作成的最高东西的优越性。观照一望无涯的远方和刺破青天的高峰,在他脚下辽阔浩瀚的海洋以及在他头顶更加无边无际的云海——这一切从现实的狭隘范围内和从物质生活之压抑的囚禁状态中抢夺出人的精神。他在自然之粗糙简单的崇高中将找到更伟大的标准,而且,他被自然的伟大形象所包围,在自己的思维方式中将不再忍受琐碎的东西。谁知道,散步时发生的心灵与伟大的自然精神之英勇斗争产生了多少光辉的思想和英雄的决定,无论是哪一个学者的斗室,还是哪一个社交沙龙都不能给人间带来这些思想和决定。谁知道,市民性格的猥琐、畸形和萎靡是不是应该部分地归于很少与这种伟大的非凡创造精神交往,相反,游牧民族的感情始终是开朗自由的,就像他们野宿于其下的苍天一样。

但是,不仅想象力望尘莫及的数量的崇高,而且理智无法理解的混沌,只要它转化为伟大,并且作为自然的产物预示出来(因为在相反的情况下它是可鄙视的),就可能用来表现超感性的东西并使精神振奋。比起法国公园呆板的整齐划一,谁不更愿意留恋自然风景机智的杂乱无章呢?谁不更喜欢惊叹西西里土地上丰收和毁灭之间惊心动魄的斗争呢?比起他在平整划一的荷兰土地上赞叹忍耐对最顽强自然力的艰难胜利,他的眼睛不是更乐意欣赏苏格兰澎湃的湍流和云雾缭绕的山峰、奥西安雄伟的大自然吗?谁也不会否认,对于肉体的人来说,在巴塔维草地上比在维苏威诡谲的火山口之下更少担忧,而且想要理解和整理一切的理智,在精心经营的正规园圃中比在粗野的自然风景中获得多得多的收益。但是,人不仅仅有生活和享受舒适的需要,而且他的使命也不仅仅是要理解周围的现象。

使物质世界粗野的稀奇古怪成为那么吸引敏感的旅游者的那种东西,甚至在道德世界令人担心的混乱中也展现着能使精神振奋的独特快感的源泉。当然,谁用理智微弱的火炬照亮自然巨大的结构,并始终不渝地企图使自然不合规范的混乱溶化在和谐之中,——这种人不可能在世界上夸耀自己,在世界中与其说是明智的计划在统治,不如说是疯狂的偶然性在统治,而劳绩和幸福在大多数情况下相互冲突。他希望在伟大的世界进程中一切会像在一家好农户那里一样安排得井井有条,而且当这不可能是另外一种样子时,如果他感到失去这种合乎规律性,那么他始终没有的不是别的任何东西,而是期待从未来生活和另一种本性得到满足,这种满足是现在和过去的生活永远应该给予他的。相反,如果他自愿放弃使现象不合规律的混沌达到认识统一的企图,那么他将在别的方面充分赢得他在这一方面所失去的东西。在自然现象这样的混杂中完全没有合目的的联合,因此自然现象对于必须遵循这种联系形式的理智就成了不可理解和无用的,而正是这种完全没有合目的的联合,使自然现象成了纯粹理性更加确切的象征,纯粹理性恰恰就在自然这种粗野的奔放不羁中使自己对自然条件的独立性得到表现。因为,如果人们把一系列事物完全联合在自身之下,就得到独立性的概念,这种独立性概念与自由的纯粹理性概念惊人地一致。因此,在这种理性从自身之中取得的自由观念之下,理性把理智不可能结合为认识统一的东西集中在想象的统一之中,借助于这种观念使现象的无限表现服从于自己,因而同时也就维护着自己对作为感性上受限制的能力的理智的权威。如果现在记住,意识到理性本质对自然法则的独立,对于理性本质会有什么价值,那么就会理解,具有崇高心境的人们怎样通过理性提供的这种自由观念能够去补偿认识的一切失败。自由在发生它的一

切道德冲突和自然灾祸时,对高尚的心灵来说是比没有自由的富裕和秩序更加有无穷趣味的奇观,在绵羊忍耐地随从着牧人的地方,专制的意志就贬低为钟表机械上受支配的部件。后者使人仅仅成为自然机智的产物和自然的幸福公民,自由却使人成为更高体系的公民和公共统治者,在这更高的体系中占据最低位置,也比在自然的秩序中指挥千军万马有更加无穷的荣誉。

从这个观点来看,也只有从这个观点来看,世界的历史才对我来说是崇高的客体。世界,作为历史的对象根本不是别的,而是自然力量的彼此冲突和自然力量与人的自由的冲突,而历史就给我们报告这种斗争的结果。历史发展到现代为止,比起叙述独立理性的业绩来,更多得多地叙述了自然的业绩(人的一切激情状态也应该视为自然的业绩);独立理性仅仅借助自然法则的一些个别例外,在卡图、阿里斯梯德、福基翁及类似的一些伟丈夫身上才能维护自己的权威。谁仅仅对历史期待光明和知识,谁就会多么失望啊!哲学的一切善良意图都使道德世界要求的东西与现实世界做成的东西协调一致,这遭到了经验说明的驳斥,而自然在它的有机界里那样令人喜欢地或者好像是按照判断的正规原则行事,而在自由的王国中自然又那样不可遏制地挣脱思辨精神想用来扑捉引导它的缰绳。

如果放弃理解自然,并把它这种不可理解本身当作判断的出发点,就完全不同了。情况恰恰是,被视为伟大的自然,嘲笑我们通过理智给它规定的一切法则,它在自己专断自由的行程中以同样的漫不经心把智慧的产物和偶然的东西都踩成尘埃,它把举足轻重的东西和微不足道的东西,把高尚的东西和庸俗的东西同样都归于毁灭,它在这里保护蚂蚁世界,在那里却把自己最美妙的创造物——人钳制并毁灭在它巨大的怀抱里,它在轻举妄动的时刻往往浪费掉它最艰难地获得的财宝,——总而

言之——伟大的自然与它在个别现象中才服从的认识法则的这种脱离,表明绝对不可能用自然法则来解释自然本身,也绝对不可能,同意适用于它范围之内的东西就适用于出于它范围的东西,因此,精神无法遏制地力求从现象世界出来而进入理念世界,从受限制的东西转化为不受限制的东西。

可怕的和破坏性的自然,比感性上无限的自然引导我们走得还要远得多,因为我们那么长久地始终只是它的自由观照者。然而,感性的人,以及理性的人身上的感性,都那么不害怕任何东西,以致与支配健康和安宁的那种威力一起瓦解了。

我们所争取达到的最高理想是要在善的审问中与物质世界一道始终是我们幸福安宁的保护者,并不因此而必须与规定我们尊严的道德世界决裂。不过,众所周知,并不能永远为两个主人服务,即使(一种几乎不可能的情况)义务与需要绝不发生冲突;那么,自然的必然性仍然没有与人达成协议,而且无论他的力量还是他的技能都不能保证他抵抗厄运的诡计。因此,如果他学会了忍受他不能改变的东西,并不失尊严地放弃他不能挽救的东西,对他该有多好啊!可能发生这种情况,即命运占据了人用以保证自己安全的一切瓦角堡垒,而他没有任何别的办法,只得逃到精神的神圣自由之中去,——在那里除了希望以外,没有其他办法使生命冲动得到安宁,——也没有别的办法抵抗自然的威力,只得在物质力量在道德上自尽之前,通过自由地扬弃一切感性兴趣而抢在前面。

激情是人为的不幸,而且它像现实的不幸一样,使我们直接与主宰着我们心胸的精神法则交往。但是,现实的不幸并不总是很好地选择人和时间;它往往猝不及防地突袭我们,而且更加糟糕的还在于,它往往使我们无以自卫。相反,激情的人为的不幸使得我们全副武装,因为它不过是想象出来的,所以我们精神

的独立自主原则就有可能坚持自己的绝对独立。而且精神越是经常地重复独立性的这种行为,这种行为就越是更多地对它成为熟练技能,精神也就越是赢得对感性冲动更大的优势。当想象出来的人为的不幸转化为真实的不幸时,而精神终究还是把它看作人为的不幸,这就是人性的最高飞腾!实在的痛苦就转化为崇高感。因此,可以说,激情是不可避免的命运之移植,借助于这种移植,命运就剥夺了自己的险恶,而命运的攻击就被引向人的强大方面。

因此,离弃错误理解的宽容态度和把面纱投向必然性冷峻面庞的萎靡柔弱的审美趣味,而且为了得到感觉的宠爱而杜撰健康安宁和善行义举之间的和谐,通过这些在现实世界中丝毫也不会显现什么。顽劣的厄运却面对面地显现在我们之前。我们的福祉不在于对包围我们的危险的无知,——因为这种无知毕竟会终止——而我们的福祉仅仅在于对这些危险的认识、帮助我们达到这种认识的是,毁灭和再创造以及再毁灭的一切变化——时而缓慢地破坏,时而突然袭击地毁灭的惊心动魄的壮丽景象;帮助我们达到这种认识的还有,与命运作斗争的人类,不可阻挡地消失的幸福,令人忧虑的安全,得胜的邪恶和失败的无辜等等激动人心的场景;这些场景编就了丰富多彩规模宏大的历史,而悲剧艺术则摹仿地把它们显现在我们眼前。然而有那样一种人,在这种人那里道德的禀赋并没有完全废弃,他听着密特里梯特顽强而终归徒劳的斗争、叙拉古城和迦太基城的陷落,而能够留恋于那些场景,并不战战兢兢地崇拜必然性的严酷法则,他的欲望立即勒住缰绳,并且这样永远地背弃一切感性的东西而在他心中激起刚毅顽强,那么究竟在哪里会有这种人呢?因此,感受崇高事物的能力是人性中最美妙的禀赋,不仅因为它来源于思维能力和意志能力的独立自主性而应该得到我们的重

视,而且因为它对道德的人的影响而应该得到最完善的发展。美仅仅对人作出贡献,崇高则对人心中的纯粹魔鬼(Dämon)作出贡献;同时还因为我们的使命是,即使在面临一切感性限制的情况下也要按照纯粹精神的法典行事,所以崇高就应该联合美,以使审美教育成为一个完整的整体,并使人类心灵的感受能力按照我们使命的范围扩展,因而也就扩展到感性世界之外。

假如没有美,我们的自然使命和我们的理性使命之间就会有不断的斗争。假如力求满足我们的精神使命,我们就会忽视自己的人性,并且准备离开世界的一切时机,在这个我们必定依赖的活动范围内就永远只能是些陌生者。假如没有崇高,美就会使我们忘记自己的尊严。我们被接连不断的快感弄得虚弱松懈,就会丧失性格的朝气蓬勃,而且我们被存在的这种偶然形式紧紧束缚住,我们的永恒使命和我们的真正祖国就会从眼前消逝。只有当崇高与美结合起来,而且同等程度地培养我们对二者的敏感性时,我们才是自然的完美公民,因而不会是自然的奴隶,也就不会在只能靠理性而不能靠感性来认识的世界中丧失公民权。

现在自然本身虽然本来就提供了大量独一无二的客体,在这些客体上我们对美和崇高的感受能力可以得到训练;但是,人,像在其他情况下一样,在这里也是比起运用第一手材料更善于运用第二手材料,而且比起从自然的不纯清源泉中艰难而可怜地汲取材料,他更乐意接受艺术精选和调配的材料。摹仿的造型冲动不能忍受不立即使印象栩栩如生地表现出来,而且在自然每个美的形式或伟大的形式中都发现与自然争高低的号召,在自然面前就具有巨大的优越性,能够把自然在追求一种比较切近它的目的时顺便带来的东西——只要自然不把它完全无意地扔掉——作为主要目的和一个独特的整体来对待。如果自

然在它美的有机构成物之中,不是由于质料的个性不足,就是由于异类力量的影响而忍受暴力,或者如果它在自己伟大和激情的场景中施行暴力,并作为一种威力对人发生作用,这时它又仍然可以仅仅作为自由观照的客体而成为审美客体;那么,它的摹仿者,造型艺术就完全是自由的,因为这种艺术使偶然性的限制与它的对象隔绝开来;而且这种艺术只摹仿外观而不摹仿实在(die Wirklichkeit)。再者,因为崇高和美的全部魅力仅仅在于外观,而不在于内容,所以艺术共享自然的一切优点,却不分担自然的束缚。

美学入门(节译)

让·波尔　著

刘半九　译

译者附识　让·波尔(Jean Paul,1763—1825),德国著名幽默作家,原名约翰·保尔·弗利德利希·利希特尔(Johann Paul Friedrich Richter)。著有《快活的小教师马利亚·乌茨传》(1790年)、《赫斯培鲁斯》(1795年)、《昆图斯·菲克斯莱因传》(1795年)、《花·果实与荆棘片断;或称穷律师弗·席·西奔克斯的夫妻生活、死亡和结婚》(1796—1797年)、《提坦》(1800—1803年)、《淘气的年代》(1804—1805年)等;还写过一本《美学入门》(*Vorschule der Ästhetik*,1804年)、一本《莱伐那或教育学》(1807年),以及其他政治杂文。

出身于小资产阶级,从小经受穷困生活的折磨,作者对于所谓"小人物"怀着温厚的同情。法国资产阶级革命更鼓舞了他对于民主的向往、对于封建教会势力的厌憎和反抗。但是他摆不脱德国资产阶级的软弱性,在反封建斗争中,不能真正认识人民群众的要求和力量;后来,由于找不到出路,便转而从内心寻求妥协。这种妥协在当时德国知识分子中间,原是普遍的,必须的,有的人甚至可耻地向反动的封建和教会势力低头。让·波尔的可贵处就在他政治上始终没有倒向反动阵营,孤独地走着

自己的文学道路。无限的感觉和狭隘的现实生活的矛盾,构成他的一切创作的出发点,由此产生了作者的温柔的伤感、“含泪的微笑”,也就是他所特有的幽默。

对于让·波尔,幽默无异是一个掩饰他的牧歌式人道主义理想在当时德国冷酷的社会矛盾面前破产的工具。按照让·波尔的意思,幽默家应当抚慰人类,试图使人类同命运和调和,使他们能对自己的不幸微笑;当然,他并不要求抹煞不幸:他承认不幸,不过希望人们不去注意它,而要对它微笑,即使是含着泪水微笑。波尔式的幽默,实际上是德国小资产阶级的政治苦闷在艺术上的反映,是一种逆来顺受的产物。但是在作者笔下,不幸愈是使人微笑,便愈是露出了凄惨;社会矛盾愈是可以使人顺受,便愈是露出了它的横逆性。这毕竟是作者的现实主义特征。

让·波尔的作品,作为18世纪末叶德国文学中伤感和讽刺的结合,投合了一些和作者同样苦闷的读者。当时,他为读者所倾慕的程度,几乎超过了歌德。他有一种特异的所谓“无形式”的风格,马克思曾为此称他为“文学上的药剂师”。这种“药剂师”式的风格,同时也限制了他的艺术成就。例如,滥用生造词、外国字,爱写复杂而冗长的复合句,一味搜罗离奇的想象、怪诞的比拟,以及落笔千言,离题万里等等,结果对自己创作的对象(性格和情节)不但没有最深刻的把握,反而使它们被掩没、被窒息在五花八门和珠光宝气之中,给读者留下了矫揉造作的印象。

尽管如此,让·波尔在德国文学的民主潮流中,仍然占有重要的地位,得以厕身于莱辛、赫尔德、歌德、席勒的伟大行列而无愧。他不但对于穷苦大众满怀同情,能够从贫贱中见出高贵,从弱小中见出伟大,同时还以幽默和讽刺之间的笔触进行了战斗。他嘲笑了德国的宫廷和贵族,挖苦了德国资产阶级的侏儒气和商贩气,并且在艺术思想上坚决反对以所谓“憧憬”代替现实的

德国浪漫派。在哲学立场上,让·波尔当然是唯心主义的,早年并受过费希特的影响,但是他后来却尖锐地斥责费希特的"唯我论"。

作者不是专门意义上的美学理论家。他在长期的创作实践之后,才写出了一本《美学入门》。这本书并不是一本系统的全面的美学论著,可以说只是他对自己创作活动的一个理论上的总结,或者一个理论上的自我辩护。作者创作中的那些缺点,同样反映在这本美学著作中,常常是横生枝节,信马由缰,基本观点反而模糊不清,甚而有时候使人不知所云。但是作者根据自己的创作实践来谈美学问题,又往往有专门美学家所不及之处。让·波尔在《美学入门》中,凭借感性经验的说服力,中肯而生动地道破了他作为一个成功的幽默作家的窍诀。

本刊这一期译载了《美学入门》第六章《论可笑》的四小节和第八道《论叙事诗的、戏剧的和抒情诗的幽默》的一小节。在前四节中,作者批驳了康德和其他同时代人关于"可笑"的定义,提出了自己的定义,即"可笑是被感性地观照的愚蠢",接着区别了讽刺和喜剧性,断言"喜剧性也和崇高一样,决不在于客体中,而在于主体中";在后一节中,指出了戏剧的喜剧性所在,并规定了叙事诗喜剧才能和傻事诗戏剧才能的区别。对于作者的这些观点,联系他的阶级、时代和哲学立场来具体分析,会是有益的。例如,他把"可笑"说成是"对愚蠢的感性观照",并反复强调"感性观照"的万能,这不但取消了理性认识在判断"愚蠢"中的作用("只有理解了的东西才更深刻地感觉它"),而且把"愚蠢"的内容抽象化,绝对化,因此抹煞了"愚蠢"作为愚蠢的社会根据(阶级根据)。这个定义的片面性,同前面所说的,作者企图在艺术上实现政治妥协(即把人类的一切不幸都看作"愚蠢",一笑了之,不予深究)这一点,不是没有关系的。至于把"主体"(幽默家

的主观)作为"喜剧性"的源泉,更可见出作者终于跳不出唯心主义哲学的窠臼。但是作者所提出的问题,都是美学理论界长期讨论的对象,他的观点和见解仍然值得我们参考。

译文是根据德国卡尔·汉塞出版社(明兴)的《让·波尔全集》(1963年)第五卷译出的,并参考了德国书志学会(莱比锡)的《让·波尔全集》第四卷《美学入门》的编注。

第六章 论可笑

§26 可笑的诸定义

可笑大概从来不会符合哲学家们的定义(偶合者例外),只因为它有多少丑相,它所引起的感受便具备多少形相;在一切感受中,唯独这种感受有一种无穷尽的素材,多得像曲线一样。西塞罗和昆提里央早已发现,可笑执拗地背反着任何关于它的说法,这个变幻莫测的怪物甚至在它的变态中,对于想用一种说法把它束缚起来的人,都是危险的。康德新近认为①,可笑产生于期望的突然化而为无:这种说法就颇为强词夺理。首先,并非每一种无都会产生可笑,不道德的无、理性的或非感性的无、悲痛、喜悦等情绪上的无,都不产生可笑。其次,对于无的期望化而为有,也常惹人发笑。第三,在整个幽默情调和幽默表现中,任何期望甚至一进门就给撂下了。把大和小搭配起来的警句和某种俏皮话,还可以照这样再说一些。但是,在本质上,这样并不能惹笑,像把六翼天使和蛆虫摆在一起不能惹笑一样;而且,这对

① 见《判断力批判》§54注文。

于定义也是利少而弊多,因为蛆虫出现在前,六翼天使继后,效果依然如故。最后,假如我说,可笑产生于对某种严肃事物的期望突然化为一种可笑的无:这个说明是同样靠不住的,因此要说真实,也是同样真实的。亚里士多德的古老定义①(目光敏锐的阿尔古斯和学问渊博的格里翁②从不会把它忽略),即可笑产生于一种无害的乖谬,至少可谓"虽不中亦不远"了。但是,动物的无害的乖谬,疯子的无害的乖谬,却并不是好笑的;大至于整个民族的无害的乖谬,例如堪察加人让他们的大神库尔卡把他自己冻结的粪便在融解之前当作爱神③,这也没有什么好笑的。佛洛伊格尔④想发现,伦盖⑤关于面包有毒的见解,卢梭关于野蛮生活之优越性的见解,或者那个阴郁、傲慢的浪荡子波斯特尔认为他的威尼斯妓女约翰娜是女人的救世主的见解,具有喜剧效果⑥;但是,纯粹的错误(每个图书馆充满着这类错误,并没有因此成为一个 théatre aux Italiens⑦ 或者 des variétes amusantes⑧)没有艺术作陪嫁,怎能把自己打扮得富于喜剧魅力

---

① 见《诗学》第五章。

② 见希腊神话。巨人阿尔古斯(Argus)有一百只眼睛,巨人格里翁(Geryon)有三头六臂。

③ 引自佛洛伊格尔《喜剧文学史》卷一(1784)第 99 页。"按照原书,大神的名称应为'库特卡'。"——明兴版编注。

④ 佛洛伊格尔(Karl Friedrich Flögel, 1729—1788),德国文学史家,著《喜剧文学史》四卷(1784 年)、《怪诞喜剧史》(1788 年)。见前著卷一。

⑤ 伦盖(Simon Nicolas Henri Linguet, 1736—1794),法国经济学家,法学家,被处斩刑。

⑥ 佛洛伊格尔说:"但假如波斯特尔坚持认为威尼斯的童贞女约翰娜是女人的救世主,恰像基督是男人的救世主一样,那么人们应当同情他,因为波斯特尔的确是愚蠢癫狂到异想天开。"——莱比锡版编注。

⑦ 法文:"意大利剧院",在巴黎。

⑧ 法文:"杂耍摊"。

呢? ——佛洛伊格尔错误地认为[1],纯粹精神上的乖谬,不经过实体化,就是喜剧性的;另方面,他同样错误地认为,实体上的乖谬,不经过精神化,也是喜剧性的,例如在地狱的布洛赫尔[2]、巴勒尔摩的巴拉贡尼亚邦君[3]那里,他看到基督受难的浮雕给摆在一个不倒翁旁边,或者看到骑马的黑人被摆在一个长鹰钩鼻子的罗马皇帝对面,便错误地认为,这都是可笑的。须知,造型现实的这种位置错乱,同人的怪相、同动物一样,缺乏精神上的意义。……

然而,何必喋喋不休地排斥不合己见的定义呢? 倒不如把自己的定义写出来,要是自己的定义有效的话,别的那些定义自会消亡,就像鹰会毁掉附近的鸟类一样。何况一个作者尽管再怎样希望,他也不可能预防所有敌对的定义,因为很多、也许大多数的这类定义是在他死后才出来反对他的,因此他必须使自己的定义,即使在他百年之后,也永远立于不败之地。

此外,我们除了关于可笑的定义,还必须探讨一个更难于解答的问题,那就是,为什么可笑即使作为对于缺陷的感觉,仍然给我们提供快意,甚至不仅在使霉菌开花、为棺材饰采的诗艺之中,而且就在枯燥无味的生活之中。

探索一种感受,最好是研究它的对立面。那么,可笑的对立面是什么呢? 既不是悲剧性,也不是伤感性,如"悲喜剧的"和"可泣的喜剧"等词所表明的。莎士比亚不论在悱恻的热烈中,

---

① 见佛著《喜剧文学史》卷二(1785 年)。

② "地狱的布洛赫尔",荷兰画家彼得·布洛赫尔(Pieter Breughel,1525—1569)及其同名的儿子(1564—1638)的绰号,父子二人因擅长描画地狱诸相而闻名。

③ "巴勒尔摩的巴拉贡尼亚邦君"(Prinz von Pallagonia in Palermo),在他的喀达尼亚城(Catania)的宫殿里搜集了大批奇形怪状的雕像和幻想的怪兽。见歌德的《意大利游记》中《巴勒尔摩》一文。

还是在喜剧的寒冷中,同样能使他幽默的北国花卉盛开不败。悱恻性和喜剧性不但相继发生在他的作品中,甚至同时存在在一个明星身上①。

但是,这二者所独有的诙谐妙句,要是在一篇英雄史诗中放进一行,那么这一行便把史诗给毁了。嘲笑,即道德上的厌憎,在荷马、密尔顿、克罗普斯托克等人的作品中,是同崇高的感觉并存的;但是,笑却从不能这样。简言之,可笑是崇高的宿世冤仇②;喜剧性的英雄诗篇是一个自相矛盾的称谓,应叫做喜剧性的叙事诗。所以说,可笑是无限的小;这种理想的小又在哪里呢?

§28 可笑研究

……既有引起惊羡的无限大③,就一定有引起相反感觉的无限小,和它相对立。

但是,在道德领域中却没有什么小④;因为内向的德行引起自己的和别人的尊重,不是轻蔑,而外向的德行则唤起爱,不是

---

① 指哈姆雷特。

② 在新版《赫斯培鲁斯》卷三第3行中*,我曾不充分地说到这一点。我注解一下,免得有人以为我把它当作自己的创见——小偷偷东西,有时会装得若无其事的。当年出类拔萃的美学家普拉特纳**说过,"美在于崇高与可笑之适度的混合"。把一个肯定的大和一个否定的大加起来,哲学家在下定义时,当然就会获得真空的空间,使读者的观照得以把被要求的对象一尘不染地置放进去。——作者原注。

　　* 《赫斯培鲁斯》(*Hesperus*),意为"金星",作者的长篇小说。

　　** 普拉特纳(Ernst Platner,1744—1818),德国人类学家,哲学家。

③ 指崇高而言。本节和第26节之间还有《崇高作为可笑之反面的理论》一节。

④ 关于把喜剧性局限于"悟性范围"这一点,参见费歇尔《美学》卷一第390页的附注:"人们不应反对,喜剧性不仅接触悟性世界,而且接触整个道德世界,因为让·波尔这里不是说的素材,而是说的形式,这种形式从素材取得了道德上伤人的芒刺。他仅只忘记了研究,喜剧性是怎样深远地作为后者的内容而同非道德性相涉的"等等。——莱比锡版编注。

恨;可笑对于轻蔑是太不足道了,而对于恨却又太善良。于是,剩给可笑的便只有悟性的领域了,而愚蠢的确就从这里产生。但是悟性为了引起一种感觉,它必须在一种行为(情节)或一种状态(环境)中被感性地观照;而且,只有当行为作为错误手段表现出悟性的意图,或者当状态作为反面表现出悟性的见解,惩罚了撒谎时,这才是可能的。

我们还没有达到目的。虽然并非凡属感性①(即无生命物,除非通过拟人化)都是可笑的,也并非凡属精神性都是可笑的(纯粹的错误、纯粹的无理智就不是可笑的),那么就要问一问:精神性是通过什么感性反映的呢?感性又是通过什么精神性反映的呢?

错误本身是不可笑的,正如无知本身不可笑一样;否则,各种不同的教派和阶层就会彼此认为可笑了。反之,错误必须通过一种努力,通过一种行为表现出来;所以,同一种偶像崇拜,尽管作为一种纯观念,我们能够认真地对待,但当我们看到有人把它加以试行时,它便变得可笑了。一个健康的人,偏认为自己有病,像煞有介事地就诊服药,我们看来便正是可笑的了。努力和处境为了使它们的矛盾达到喜剧高度,两者都必须是直观的。不过,我们只是常犯一种直观表现出来的有限的错误,这种错误还不是无限的乖谬。因为在一定的情况下,人们只能按照自己

---

① 即使外在与内在之间原来可笑的对照碰在非生物身上,这种感性也不是可笑的。一个装扮起来的巴黎玩偶,就不能使它和它的装扮任何可能的对照成为可笑。——原注。

对于事物的观念,而不能按照事物本身来行动。当桑乔①设想脚下是一个深渊,通宵地把自己悬挂在一道浅沟上面的时候,他的努力就这个设想而言是颇有道理的;要是他居然敢作粉身碎骨的冒险,那他反倒正是岂有此理了。既然如此,为什么我们还要发笑呢?关键就在这里:我们把我们的见解赋予了他的努力,并由于这样一个矛盾产生了无限的乖谬;我们的想象力起着这种转达作用,因为它在这里如在崇高方面一样,乃是内在与外在之间的媒介,同样如在崇高方面一样,它只有通过对于错误的感性观照,才能成为这种媒介。我们以自己的幻觉按照相反的认识解释了别人的努力,这种幻觉正使得这种努力成为最低限度的悟性,成为被观照的愚蠢,从而使我们发笑了,所以说,喜剧性也和崇高一样,决不在于客体中,而在于主体中。

因此,我们是嘲笑还是赞成一种内在而又外在的行为,就看我们能不能构成我们的误解。没有人会笑一个把自己当作商人而把他的医生当作债户的神经病患者;也没有人会笑设法治疗这个患者的医生。然而,在福特②的《骗子手》中,尽管表面上发生了和上面所说完全一样的情况,只是病人在内心和医生一样有理性,可是当真实的商人等待一个医生偿付真实的货款时,我们想到女骗子也曾经按照固定观念给这个商人偿付过债款,便不禁发笑了。我们通过喜剧性的迷惑作用,以我们关于女骗子的知识附会了这两个有理性的人的行为。

---

① 关于桑乔的这一段故事,在《堂·吉诃德》中根本没有,米勒(Joseph Müller)在《幽默的本质》(1896年)中首先指出这一点。这个故事看来是由小说卷一第二十节和卷二第五十五节的两场拼凑起来的。这个例子也不是从小说本身、而是从英国美学家霍姆(Henry Home)的《批评的要案》第七章中引来的。——明兴版编注。

② 福特(Samuel Foote,1720—1777),英国演员和喜剧作家。

但是一定有人会问:为什么我们不能使每种公认的错误和愚蠢都变成喜剧性的呢?回答是:只有万能而迅速的感性观照,才能强使我们堕入这种迷误。例如,在荷迦兹的《巡回喜剧演员》中,假如在云朵上晾袜子的场面使人发笑:那么,手段和目的之间的矛盾所具有的感性的突然性,便使我们刹那间几乎相信,一个人需要用真实的雨云来作晾绳。喜剧演员本人并不觉得,我们随后也并不觉得,在一个固定的云朵道具上晾东西,有什么好笑的。——感性直观性在逗笑方面的威力,更强烈地表现在最相异事物完全无目的、无效果的配合中,例如在 *Propos interrompus*① 中(用德语来说,即在所谓"斟酒和留宿"②中),又例如从一份报纸的半面逐行读到下半面时,刹那间由于一种有意的连接和选读发生错觉或误解,一定也会产生使人发笑的效果。如果没有那种误解(好比感觉的一种三段论式)作先导,那么一切最相异事物的配合仍不会引起笑来;例如,在夜空下面,这些最相异事物(星云、睡帽、银河、畜栏点灯人、更夫、夜游汉等等)同时凑在一起,又有什么喜剧效果呢?我说这些干吗?宇宙间每秒钟不都是亲密无间地充满着最低物和最高物吗?假如只要它们凑在一起就引人发笑,试问笑声吃吃何时才可罢休呢?所以说,比较性的对照本身并不是可笑的,反倒经常是很严肃的,例如我这里可以说:地球在上帝面前是一个雪球,或者:时间的轮子对于永恒来说是一个纺轮。

有时会出现相反的情况,表面现象正是通过对对象的内心或意图有所了解,才带有喜剧性的。例如,一个荷兰人站在一座美丽花园的墙垣旁,从墙上的窗口眺望附近的景色:在一个凭窗

① 拉丁文:"中断的谈话"。

② 原文为 Schenken und Logieren,一种集体游戏,相当于中国的"藏图"。

欣赏自然的人身上，本没有什么喜剧性可谈，更不值得把他放入任何一本《美学入门》中。但是，假如我们再补充一些情节：他因为看见邻近所有荷兰人都有宜于远眺景色的别墅或亭榭，于是便尽自己的所能来模仿，又因为他无力购置一整座别墅，于是退而求其次，至少为自己筑了一道有窗的矮墙，以便自己在凭窗时，可以自由自在地从窗口远眺和欣赏面前的风景——那么，这个无辜的荷兰人便立刻被引入了喜剧领域。可是，我们为了含笑地从他伸出窗口的脑袋前面走过，事先必须对他有所构思，即他原来希望为自己开辟风景，同时却又为自己堵塞了风景。

或者：当诗人阿里奥斯托恭顺地聆听他那斥责他的父亲时，父亲和儿子的外貌并没有任何可笑之处，假如我们没有经验到儿子的内心，即他在一出喜剧中创造了一个暴躁的父亲，因此他把自己的父亲当成了一个被发现的范例、一面绝妙的镜子、剧中父亲的一首直观的诗，仔细地加以观察，并把他的面貌当作表情的草图加以观察；——我们的见解——被假借过来，就会使得父子二人成为可笑的了，虽然一个庭训的父亲或者荷迦兹所画的一个父亲本没有什么可笑。

再者：人们嘲笑堂·吉诃德貌似合理的夸夸其谈，而不大嘲笑他的所作所为——因为癫狂是无从误解的；但是，桑乔·邦扎却善于用言辞和行动使自己变得可笑。——或者：因为 jeune[1] 意为"年轻的"，jeûne 意为"断粮的"，而 genéral 同时意为"普遍的"和"一位将军"，那么一个翻译者把 jeûne genéral 的两个意义，即"普遍断粮"和"年轻的将军"混淆起来，这个著名的混淆(这在战时是罕见的)只有被我们理解为有意识的混淆，它才是可笑的。——最后：为什么一个带有一种本身并不可笑的特征

---

① 这里引用的几个外国字都是法文。

的人,经过一种表情上的、一点也不是谑化的模拟和仿效之后,便由于在别人脸上的复现变得可笑了呢?反之,为什么两个相像的兄弟和双生子[①],同时一起被看见,却更容易引起惊骇[②],而不是笑呢?至此为止,我对这个问题已经作了回答。

所以,没有人会在行动中发现自己可笑,必须经过一个时刻之后,他才可能这样,这时他已成为第二个我了,并能用第二个我的见解来设想第一个我了。人在行为中可能尊重自己和鄙视自己,行为是一个人或另一个人的对象,但他却不能嘲笑自己,如同不能爱自己和恨自己一样(参见《昆图斯·菲克斯莱因》第395页)。——假如一个天才跟一个蠢材一样顾影自怜,以为自己了不得(其中包含不少骄傲),假如两人把这种骄傲以同样的具体标志供人直观:虽然骄傲和标志是同样的,我们却只嘲笑蠢材,仅因为我们对后者赋予了某种见解。所以,完全的愚蠢或不智是难以成为可笑的,因为它使我们难以附会[③]我们进行对照的见解。

所以,可笑的一般定义都是错误的,它们只认可一个简单的真实的对照,而不认可第二种似是而非的对照;所以,可笑事物及其缺陷至少必须具有活动余地的假象;所以,我们只为聪明的动物发笑,它们允许我们进行一种拟人的附会。所以,可笑性是

① 原文为 Menä chmen,罗马喜剧家普劳塔斯(Plautus)的喜剧中两个面貌一样的双生子的名字。

② 令我诧异的是,人们只是在喜剧中,而不是在悲剧中应用这种可怕的形体重复。——原注。

③ 所以,高级存在物诚然能够(虽然难得)嘲笑我们,并以他们的见解同我们的行为相对立,不过适合这种对立的不是我们的愚蠢行为,而是我们的聪明行为。所以,有的哲学,例如谢林哲学,把理解力排斥于理性领域之外,便很难使客观事物可笑了;因为我们想赋予它的我们主观的对照,正是它自身的对照。——原注。

和对于可笑人物的理解一起发生的。所以,凌驾生活及其动机之上的人,可以欣赏到最长的喜剧,因为他能以他高尚的动机来解释众人的卑下的追求,从而能使后者成为不合理;但是,假如宵小之徒以他卑下的动机来理解高尚的追求,那么他转而也能使这种追求成为不合理。所以,德国书业的大量说明书、文绉绉的广告和通知以及沉甸甸的包装等等,原来是令人作呕地在那里匍匐爬行,一旦冒充艺术作品满天飞,人们立刻就只想到(也就是以高尚的动机来解释它们),它们是某某人为了开玩笑而戏拟出来的。

在状态(环境)的可笑性中,正如在行为(情节)的可笑性中一样,喜剧事物除了具有真实的同外表的矛盾之外,我们还必须使它具有一种设想出来的内在的同它本身的矛盾,尽管在一种生动感觉①过于丰富的情况下探索枯燥的法则,经常就像在任何动物身上探索动物天生的结构(例如鱼的骨骼)一样的困难。

为了简短的缘故,请允许我在后面的探讨中,把可笑(作为一种被感性地观照的无限的愚蠢)的三要素这样来称呼:可笑事物的追求和存在同被感性地观照的关系所处的矛盾,我称之为客观的对照;这种关系称为感性的关系;我们通过自己的心理和见解的附会,作为第二种矛盾强加于前二者的这种矛盾,我称之为主观的对照。

---

① 例如,快的表现就是可笑的——多的表现也是——字母 s[versessen(切望的),besessen(着魔的),等等]也是——精神性对于机械的机械从属性(例如讲道讲得汗流浃背)也是;所以,甚至被动式也比主动式更有喜剧气——连 der 也比 die 更可笑——还有,一个生物向一个抽象物的转化(例如,某种黑色东西骑在马上)等等。虽然如此,可笑性的三要素在这里仍然必须(但是也很难)像一个孩子所看到的那样,在可笑性中呈现出来。——原注。

可笑的三要素在艺术的美化过程中,由于重点各不相同,必定会产生多种多样的喜剧性。造形艺术或古代的诗歌艺术使带有感性追求的客观对照在喜剧性中占优势;主观的对照则隐藏在表情的模拟后面。一切模拟原本是一种取笑的模拟;所以在各民族中,戏剧都是从喜剧开始的。等到引起爱慕或惊骇的事物成为模拟对象时,便进入了一个较高级的时代。带有三要素的喜剧性,也是最容易经过表情的模拟而产生的。从表情的模拟可以上升到诗意的模拟。不过,在喜剧性中,如在严肃性中一样,古人始终忠实于他们造形上的客观性;所以,他们的喜剧性的桂冠只是挂在他们的剧场里,而今人们却挂在别的地方。当我们研究什么是浪漫的喜剧性,考察和分析讽刺、幽默、隐嘲、风趣时,这个区别就变得更加显著了。

§29 讽刺和喜剧性的区别

讽刺的领域是和喜剧性的领域相毗邻的——小警句就是界石;但这一领域也住着另一领域的居民,也结着另一领域的果实。裘维那尔、柏喜阿斯[①]等人抒情地表达了对于邪恶的严肃的道德上的愤慨,从而使我们变得严肃,并提高了我们;他们画幅的偶然的对照,也发苦到令人欲笑不得。反之,喜剧性则从事于诗意地玩弄愚蠢性的小,并且玩弄得活泼而自由。被嘲笑的不道德不是假象,但被嘲笑的不合理却有一半是假象。愚笨受到讽刺的打击,未免太无辜、太无知了,正如邪恶受到笑的搔痒,未免太可恨了一样,虽然前者的不道德方面和后者的愚蠢方面,同样也可以受到嘲笑。语言已使讥诮、挖苦、嘲笑同诙谐、戏谑、

---

① 裘维那尔(Decimus Junius Juvenal,47—130),柏喜阿斯(Aulus Persius Flaccus,34—62),罗马讽刺作家。

逗乐尖锐地相对立。讽刺领域作为道德领域的一半,是较小的领域,因为人们不能随心所欲地挖苦嘲笑;而笑的领域却是无限地大,就像悟性或无限性的领域一样大,因为在每一程度上都有一种使人变小的主观对照被创造出来。在讽刺领域中,人们在道德上感到拘束,而在笑的领域中,则获得诗意的解放。谐谑除了自身的存在,不知有其他目的。它的荨麻所开放的诗的花朵并不刺人,它的繁茂的枝叶也打不了人。假如一部真正的喜剧作品中,鲜明地流露出某些讽刺成分,那是偶然的;人的情绪甚至会因此受到干扰。假如在喜剧中,演员们偶尔互相说出严肃的讽刺,那么他们便由于互相赋予的道德上的严重性,而打断了表演。

讽刺性的愤慨和玩笑性的谐谑在一些作品中,经常像理性和悟性在哲学中一样,是彼此混淆的:这样的作品,例如杨格的讽刺文章和蒲伯的《愚人记》,使人同时品出两种相反的韵味而感到苦恼。所以,抒情的天才容易写出讽刺作品来,例如塔西佗、J. J. 卢梭、《堂·卡洛斯》①中的席勒、克罗卜斯托克、赫尔德;而叙事的天才却容易写出喜剧②,特别是容易写出一些玩世的喜剧来。这两种体裁的混淆包含一个道德的方面和危险。假如有人将邪恶事物付之一笑,那么这就多半使它成为一个悟性问题;而神圣事物随着也被带到这个不合法的审判席前。假如讽刺惩罚愚蠢,那么它必将陷入不公正,而把偶然的和表面的过失诿之于意愿。犯后一种错误的是英国的讽刺作家;犯前一种错误的是德国和法国的喜剧作家,他们往往把严重的恶德写成喜剧。

---

① 《堂·卡洛斯》(Don Carlos),席勒的剧本。

② 在他的《学者共和国》中。

同时,也容易发生变换和混同。因为讽刺的义愤这时不得不转而反对魔鬼的两种圣礼,反对道德上的二元论,即反对无情和无耻:因此它在同后者交战中将会碰见诙谐,诙谐在同愚蠢交战中曾冒犯到对手的虚荣。对世态的嘲弄,讽刺与诙谐之间一个真正的媒介,是我们时代的产儿。

一个民族或者时代越是非诗的,便越是容易把诙谐当作讽刺,正如按照前文,它越是不道德的,反而越是会把讽刺变成诙谐。教堂里古老的驴祭①、愚人公会②以及诗的时代的其他游戏,今天就会成为明显的讽刺了③;它们不再是将有蝶蛾从中飞出的蚕茧,而变成了一个捕捉蚊蚋的蛛网。我们缺少诙谐,只因为我们缺少——严肃,取而代之的乃是对万物一视同仁的机智,它对于德行和邪恶一律加以嘲笑和废弃。所以,正是善于嘲弄的民族④,才能至少在幽默上和诗的喜剧性上同严肃的英国民族相较量。放肆的诙谐在巴黎,例如在宫廷中,变成了受拘束的讽喻;巴黎人由于他们机智的讽癖,丧失了对于严肃诗篇的特权和欣赏。所以,庄重的西班牙人比任何民族有更多的喜剧,经常在一出戏中有两个丑角。

严肃甚至在个人身上,也被证明是诙谐的条件。严肃的宗

---

① “驴祭”(die Eselsfeste),中世纪末流行在法国教会里的一种滑稽游戏:在忏悔节那天,把一匹驴子穿上牧师的服装,牵进教堂,同它一起望弥撒。

② “愚人公会”(der Geckenorden),1381年创立于克利夫。

③ 请允许我从1801年的《新年手册》中,引我自己文章中的一段话:“愚人节、驴祭、神秘游戏以及第一个复活节的诙谐传道词所以恰好产生在最虔敬的时代,只因为那时崇拜和这些戏拟之间还保持着极大的距离,如同色诺芬风的苏格拉底和阿里斯托芬风的苏格拉底之间的距离一样。到了后来,严肃的暧昧性再也抵不住诙谐的逼近,于是彼此拖到喜剧凹镜面前来的,便只有亲朋好友,而不是敌人了。”——原注。

④ 指法国。

教阶层有过最伟大的喜剧家[①],例如相当遥远的拉伯雷、斯威夫特、斯泰恩、杨格,更其遥远的亚伯拉罕·阿·桑塔·克那拉[②]和雷尼叶[③],此外还有一个牧师之子[④]也应被列入最伟大的喜剧家行列中。略加一瞥,就可证实谐谑在严肃中的这种有效的移植。例如,严肃的民族对于喜剧性便有更高、更内在的鉴赏能力;且勿论严肃的英国人,同样严肃的西班牙人便提供了比意大利人和法国人加起来还要多的喜剧(引自里可波尼[⑤])。西班牙的喜剧在从 1556 年,到 1665 年三个菲力普朝代,正处于鼎盛时期(引自包特菲克[⑥]);当阿尔巴[⑦]在荷兰四处屠杀时,塞万提斯在监狱里写出了《堂·吉诃德》,宗教裁判所的密探洛卜·德·维迦写出了喜剧。——假如引证了这些历史偶合,仍不敢作出明确的判断,那么我们还可以补充一点:抑郁的爱尔兰也产生了优秀的喜剧家(当然还有许多别的作家,即使不过是些交游广泛的作家),其中在斯威夫特和斯泰恩后面,还应该提到海米尔顿

---

① 极多极好的妙语说中了教士和演员——特别是说中了后者,因为他们的舞台是整个世界的暗箱和小世界,从而是整个世界全部奇妙的组合,这种组合拥挤不堪,由于大世界的假装置和机关装置,以致荷迦兹的《喜剧演员》在机智的结合中,既表现不出丰富性,也表现不出节制性;——但是,这二者却由于它们对于偶然事件的真关系和假关系的高度,而共同提供了更大的对照。在基督教中世纪各国中,黑衣教士也是这样成为讽刺的黑靶的。——原注。

② 亚伯拉罕·阿·桑塔·克那拉(Abraham a Santa Clara),乌尔利希·麦格尔列(Ulrich Megerle,1644—1709)的化名,维也纳的传教士,讽刺作家。

③ 雷尼叶(Mathurin Regnier,1573—1613),法国讽刺作家。

④ 指赫尔德(明兴版编注);指作者本人(莱比锡版编注)。

⑤ 里可波尼(Lodovico Riccoboni,1667—1753),意大利剧作家,剧评家。

⑥ 包特菲克(Friedrich Bouterwek,1766—1828),德国诗人,历史学家,美学家。参见包著《13 世纪末叶以来诗与辨才轶闻》。

⑦ 阿尔巴(Alba,1508—1582),西班牙侵略军统帅。

伯爵[①],他像著名的巴黎人卡伦[②]一样,沉默而又庄重地度过了一生。幽默、隐嘲和各种喜剧力量终于随着时代而成熟了,而在冷雾蒙蒙的浑浊年代,爽朗宛如晚夏的喜剧,排练得更加爽朗起来。

丑角随同古代的纯严肃一起,已从德国人中间一去不复返了——首先是在快活的莱比锡[③]。我们多一点公民(citoyens)气,少一点市侩气,我们对于这样或那样的谐谑,也许仍然是够古板的。因为我们什么都不公开,一切都严守秘密:所以,每个人只要看到自己的名字给印出来,都会感到脸红,我记得,本文作者在假面舞会上失落了他的专用钮扣,在周报上刊登启事时,他并没有署名,只是附加了一行:“何人所失?请询广告课。”因为在我们这里,只有职位才享受公开的荣誉,像在英国一样,个人是享受不到这种荣誉的:所以,个人也不愿遭受公开的谐谑。没有一个德国贵妇会像那位英国贵妇[④],让自己剪下的鬈发给编成一首叙事诗——除非是一首端庄的叙事诗,而且,她更不耐教皇的开心式的倾慕,即他的有条件的赞美。德国人思考问题,慎重得真是无法形容。例如,某个家庭给席利希特格洛尔[⑤]投寄什么传记和悼词之类,也许相当直爽地给他提供许多有关家

---

① 海米尔顿伯爵(Anthony Graf von Hamilton,1646—1720),用法文写作的苏格兰作家,出生爱尔兰,名作为《*Mémoires du comte de Grammont*》(《格拉芒伯爵回忆录》)。

② “著名的巴黎人卡伦”(Carlin),即 Carlo Antonio Bertinazzo,又名 Carlino (1710—1783),巴黎“意大利剧院”的名丑,死于疑病。

③ 高特舍特(Cottsched,1700—1766,德国启蒙学者)在 1737 年把丑角赶下了舞台。——明兴版编注。

④ 指费尔摩夫人(Mrs. Arabella Fermor);她是蒲伯的滑稽叙事诗《鬈发遇劫记》的对象,作者的这部作品就是献给她的。

⑤ 席利希特格洛尔(Adolf Heinrich Fr. Schlichtegroll,1765—1822),在 1796—1806 年出版了一部四卷本《德国死者传略》。

谱的秘密，如死者的生、卒、婚娶、任职年分，以及这类情况，如此人曾是一位慈父、信友或其他方面的优秀人物等。但是，如果有一点轶事误附入邮件中，例如谈到去世者或一个小城人物生前穿的是整洁的便衣，而不是穿的绸缎：那么，这一家便会把邮件从邮站里给追回来，从里面掏出这件轶事，以免家丑外扬。不仅没有一个德国家庭会割断他们父亲的头颅，送给加尔医生[①]做铜雕(也不会愿意送另一个人的头颅，除了自己的)，而且假定他们是伏尔泰的家庭，他们也不会愿意看到，Citoyen Français 的主笔，勒麦赫[②]，把那位咬人的老讽刺家的一颗牙齿镶起金边来，戴在手指上；这家人会说："我们的老祖宗怎么可以在大街小巷抛头露面呀？他的犬牙属于他家里人的，怎么可以向全世界公开呀？何况牙齿还有蛀损和别的污垢呢？"

§30 可笑产生快感的本源

追溯这个既深且曲的本源，是困难的，又是必要的；因为它正好揭示了可笑的实质。人们如果试图从它的那些定义里(只有一种例外)导出它产生快感的才能，那么，诸如可笑之无害的乖谬，或者化为乌有，或者悟性整体之可悲的中断等等，总之，这一切真实缺陷都不能为本来害怕缺陷的人类悟力提供任何欢快，更不能提供一种沁人心脾的欢快，使他几乎再也控制不住这种精神游戏的有形后果，就像希腊的腓力门[③]，喜剧作家，在百

① "加尔医生"指 Franz Joseph Gall(1758—1828)，德国医生，创立医学上的头盖学。

② 勒麦赫(Henri Lemaire，1756—1808)，法国报人，主编过《法兰西公民》(*Citoyen Français*)。

③ 腓力门(Philemon，纪元前 361—262)，希腊喜剧作家，活到一百岁，死于在舞台上接受桂冠的时候。关于驴子的轶事，不详。

岁高龄,仅看到一匹贪吃无花果的驴子,就笑死了那样。艺术中的喜剧性,甚至能使精神上的痒感达到精神痛苦的边沿;例如在魏兰的《阿布提拉人》[①]中,全体参议员由于一阵突如其来的恐怖,都从背心里拔出了暗藏的匕首,在刀光剑影中彼此对峙起来——或者例如在斯摩莱特的《柏尔葛伦·辟克尔》中,那个黑夜里躺在别人床上思索的画家,用手摸到一个蹲在旁边的光秃秃的和尚头,像摸到一个光滑的球体,这个球体开始慢慢连手一起升高起来,于是画家对于球体这样不可理解的升高,感到惊讶不止,直到他把手摸进了头颅的嘴巴。——我们大家所熟悉的作者[②],也曾感到喜剧性的同样一种难受的过度喜悦,例如当他描写这样的情节:心不在焉的牧师在讲坛上,随着赞美诗的歌声,匍匐下来,却没有听到教徒们已经唱完,仍然匍匐在那里,一面还久久寻思着缄默的、等待他招呼起身的教徒们,直到最后他摘下披在脑后的假发,悄悄溜到了圣器室,把假发当作传教助手给撂在讲桌上面[③]。

有形的笑或者只是精神的笑所产生的后果,那么这种后果同样适于盛怒、绝望等等所引起的悲痛,或者它不受精神刺激也可以产生,那么它便只能是痛苦的;例如横隔膜受伤、歇斯底里以至痒痒都会产生笑。此外,同一种肌体可以顺应完全不同的精神活动:同样的眼泪,露水似的挂在喜悦上,暴雨点似的挂在悲痛上,毒汗珠似的挂在盛怒上,圣水似的挂在惊羡上。从有形

① 魏兰著有《阿布提拉人的历史》一书;阿布提拉(Abdera),古希腊色雷斯(Thrazien)的海港,其居民素以愚钝著称。

② 指作者自己。

③ 《昆图斯·菲克斯莱因》第二版,第371页。

的笑来解释精神的笑所产生的快感①,无异于把眼枯泪尽当作刺激,来解释甜蜜的哀哭。

在从精神性探求喜剧快感中,霍布士②从骄傲来探求,是最靠不住的。首先,骄傲感觉非常严肃,它同喜剧性的、虽然同样严肃的轻蔑根本无关。人们在笑的时候,很少感到自己被抬高了,而是(或许常常相反)感到别人被降低了。每当理会到别人的错误和别人的低下时,自我比较的痒感必定是作为喜剧快感而出现的,而且人站的越高,这种感觉便越是开心可笑,但同时人们却经常相反地带着痛苦,感受别人的屈服。

既然被笑的对象经常处在一个低下的、同我们完全不可比拟的(不可计量的)等级,例如前面提到的腓力门所笑的驴子,或者跌跤、错认等等引起的有形的笑,哪里可能有什么特殊的抬高感呢?笑者是好意的,而且经常是同被笑者站在一起的;儿童和妇女笑得最多;骄傲的自我比较者笑得最少;不摆架子的 Arlekino③ 对一切发笑,而骄傲的穆斯林对什么也不发笑。——没有人会因为笑了而害羞;但是,像霍布士所假定的,一种著眼的自我抬高,每个人都会隐藏起来。最后,任何笑者都不会把这当作坏事,而且当作好事,假如还有千百万人同他一起笑,从而使千百万人同自己一起抬高;但是,假定霍布士是有道理的,那么这种好事是不可能的,因为在一切社交场合,一种显著的骄傲是最不可容忍的,甚至显著的吝啬、饕餮都比它显得宽厚大方。

自然的可笑性所产生的快感,像任何感觉一样,不是由于缺

① 指康德而言。康德把笑所产生的快感归之于横隔膜的健康的运动。——明兴版编注。

② 霍布士(Thomas Hobbes,1588—1678),英国哲学家。

③ 意大利文"Arlecchino"(小丑)的变写。

乏善、而是由于善的存在而产生的。谁要是像某些人作过的那样[1],把它解释为美学喜剧性所产生的快感之反作用,那么他不过是从更美丽的女儿身上探讨相似的母亲;然而笑者比喜剧家出生得更早。喜剧快感和任何快感一样,在周围关系发生影响的过程中,诚然被悟性分解成许多因素,但一旦达到感觉的燃点时,一切因素(像玻璃的成分一样)便熔化成为一块结实的透明的铸件。——喜剧快感因素的基本精神,就在于对下面三种呈现在和固定在一种直观中的观念顺序产生快感,1. 自己的真实顺序,2. 别人的真实顺序,3. 别人的为我们所误解的虚假顺序。直观性强迫我们把这三种互相冲突的顺序换来换去,但是这种强迫却由于顺序互相冲突,消失成为一种怡然自得的任意。喜剧性所以是彻底解放成为自由民的悟性的快感,或者是它的幻想和诗,这种悟性在三段论法上面或者三个花环上面轻快地发展着,在上面跳来跳去。有三种因素把悟性的这种快感和它的任何一种别的快感区分开来。第一,没有任何强烈的感觉会闯进来干扰这种快感的自由进程;喜剧性同理性和心灵毫无摩擦地滑过去,悟性在一个宽阔空旷的领域中自由活动,不会冲撞到什么。——它能够这样无拘无束地嬉戏,甚至把被爱和被关心的人当作对象,也不致伤害他们;因为可笑只不过是我们在自己心中制造的一种假象,别人在这个哈哈镜的照耀下,没有什么受不了的。

第二个因素就是喜剧性和机智的接近,不过前者的长处是,它在使人胸怀舒畅方面,远远超过了后者。因为机智——可惜要到《入门》第二卷才能详尽地证明这一点——本来是直观的悟性或者感性的聪敏,所以很容易导致它和喜剧性的混淆,同时也

① 指普拉特纳(Platner)的《新人类学》§ 880。——明兴版编注。

很容易反过来举例证明严肃而崇高的机智和没有机智的喜剧性。因为二者更重要的区别在于:悟性在机智中渗透和欣赏的只是物的单方面关系,在喜剧性中则是人的多方面关系,前者包含一些智力上的环节,后者包含行动上的环节;在前者中,诸关系无缘无故地消散,在后者中,诸关系被总括起来,寄存在一个人身上。人的个性给心灵提供了活动空间,同样给悟性提供了更不确定、更广阔的活动空间。喜剧性还给这一切优先赋予感性直观性。纯粹机智间或也带有喜剧味道:所以有人认为,机智必须从喜剧环境或者喜剧情调中取得这种长处。例如,蒲伯在他的《鬈发遇劫记》中这样描写女主角:"她担心,她会污损她的名誉呢,还是会污损她的锦缎衣服?她会耽误她的祷告呢,还是会耽误一次假面舞会?她在舞会上会失掉她的勇气呢,还是会失掉她的围巾?"那么,喜剧力量仅发生于女主角的想法,而不是发生于最相异事物的配合;因为在康培[①]的辞典中,衣服的污损,以及和前者不相干的名誉的污损,都是没有喜剧效果的。

喜剧快感的第三个要素,就是模棱两可所具有的魅力,就是(对于别人的最低悟性的)表面的嫌恶和判断力所固有的喜悦相互交替而产生的搔痒,这种搔痒习见于我们的任意性中,便越发又甜又辣地(引人入胜地)搔到了并嘲弄了这二者。所以,就这一点来说,喜剧性接近这样一种有形的痒感,这种痒感作为一种滑稽可笑的双音和复义震颤于痛苦与喜悦之间。颇为离奇的,几乎带喜剧性的是(我现在在第二版中才觉察到),有一个情况作为譬喻,和我在第一版中给可笑所下的定义是巧合的,这个情况就是:当我们碰到别人的手指时,我们甚至从肉体上不由自主

① 康培(Joachim Heinrich Campe,1746—1818),德国教育家,1807—1811 年出版《德语字典》五卷。

地感到肩头和脚跟发痒,而自己的手指却不能产生这种效果;又,当自己的手摸到别人的手时,只会产生四分之一的效果(只要手是按照人的意志向四周移动),但如果手自发地移动着,那么即使是碰到自己的手,也会立刻产生全部效果。假如这里不是谈手,而是谈人,那是多么滑稽的事啊!

所以,可笑永远附属于精神的有限性。当吹笛人 *Quod deus vult*[①](在尚未出版的《淘气的年代》第 29 卷中[②])诉苦道——也许多半是为了开心吧——,他经常苦恼不堪地设想,他是享受天福的,他不得不放弃世俗所谓的赏心乐事,作为一代完人而度过永恒:这人可说真是自寻烦恼了;因为喜剧性的位置变换所引起的错觉,万变不离其宗,始终是一种有限性,或者是观照的有限性,或者是被观照的有限性,只不过变到了更高的阶段;假如我们是天使长,那么连天使也是可以嘲笑的。

第八章　论叙事诗的、戏剧的和抒情诗的幽默

§39 戏剧的喜剧性

在从叙事诗的喜剧性到戏剧的喜剧性的转化中,我们马上会遇到这样一种差别,即许多伟大的和渺小的喜剧叙事诗人如塞万提斯、斯威夫特、阿利奥斯特、伏尔泰、斯梯尔[③]、拉封丹、菲

---

① 拉丁文"上帝所愿望的"。作者的小说《淘气的年代》的主角的名字。

② 开玩笑的说法。"让·波尔在《提坦》的《初步纲领》中同样地说到'20 卷本世界通史'。斯泰恩在《特利斯特拉姆·项狄》(I,13;VII,2)中,也曾一再以 20 卷本或 40 卷本威胁过读者;拉伯雷甚至警告倾心的读者,不要为第 78 卷笑死了(《庞大固埃》卷二序言)。"——明兴版编注。

③ 斯梯尔(Richard Steele,1671—1729),英国启蒙作家,讽刺作家,艾狄生的合作者。

尔丁,都不能创作喜剧,或者只能创作蹩脚的喜剧[1];相反地,伟大的喜剧诗人却将被算作蹩脚的讽刺家,例如霍尔贝克在他的散文中,福特在他的剧本《演说家》中[2]。——这种转化的困难(或者任何转化的困难),究竟是更多地包含了一种品格的顶点呢,还是仅仅包含了才力和修养的差异?也许是后一情况吧;荷马之转化为索福克勒斯,正如后者之转化为前者,是同样的困难;从历史上看,没有一个伟大的叙事诗人是一个伟大的戏剧家,反之亦然;叙事诗的严肃与悲剧的严肃之相距,超过二者与同它们相反的谐谑之相距,谐谑也许紧靠在他们的背后。一般至少可以这样推论:叙事诗的才力和修养并不能代替和节省戏剧的才力和修养,后者也不能代替和节省前者;可是,二者中间的隔墙究竟又有多高呢?

首先,暂且将严肃的叙事诗和戏剧区别开来[3]。虽然二者都是在客观地表现,但是前者更多地表现外在、形态和巧合,而后者却表现内在、情感和决断;——前者表现过去,而后者表现现在;——前者是一种徐缓的延续、以致是行动之前冗长的序言,而后者是言辞和行动的抒情的闪光;——前者由于地点和时间罕见的统一所损失的,同后者由于这两个条件所收获的,乃是一样的多。——观此种种,戏剧则更为抒情;试问我们能不使悲剧中的一切人物都成为抒情诗人吗?或者,如其不然,索福克勒斯的合唱队,岂不成了这部和声中冗长的噪音?

---

① 塞万提斯有八部喜剧、八部插剧(Zweischenspiele),阿利奥斯特有八部喜剧,菲尔丁有一系列喜剧,但其中只有一部分真正为让·波尔批评对了。——明兴版编注。

② 霍尔贝克除了剧本外,还写过讽刺小说《尼古拉斯·克林的地下旅行》等。福特在他的剧本《演说家》中,有很长一段关于雄辩术的讽刺讲演。——明兴版编注。

③ 作者在本节第十一章《戏剧与叙事诗的历史虚构》中将详论二者的区分。

但是，在喜剧性中，叙事诗和戏剧的这种差别却又是多种多样的。严肃的叙事诗人可以尽量升高自己，想升多高就升多高：再高也高不过崇高和顶峰，而只能达到崇高和顶峰；所以，无论如何，他必须去画那种使画家和对象融合为一的题材①。反之，喜剧的叙事诗人却远远扩大了画家和对象的对立；绘画的价值则随着二者的反比而提高。严肃的诗人好像悲剧演员，在他的内心，我们不愿也不能假定和注意他的英雄角色的戏拟和反面②；喜剧诗人却像喜剧演员，他通过客观的对照把主观的对照

---

① 即他能够表现他最纯粹的个性、他最高尚的力量，从而在个性、力量中体现他的理想的那种题材。——莱比锡版编注。

② 因为悲剧的激情作为禀赋，即使同最高贵的品质也并不相矛盾。由此产生的邪恶的结局作为准则，按照一种特有的史诗方式，将演员和一般人隔开了，并且是个性的一个比古代有形面具更好的面具；演员——即天才的和道德的演员，甚至不道德的演员——变成纯艺术性的了，他充其量更近乎裘维纳尔式的讽刺。然而，喜剧演员却必须每分钟更新和抓住他的意识和他的表演（两者在外人看来，实则是二而一的）之间的对照。一部拙劣的悲剧作品不能通过表演造就出一个弗列克，但一部拙劣的喜剧作品或许能够通过表演造就出一个伊夫兰。——戏剧的观众和读者的差别，给悲剧和喜剧提供了各自固有的规则，至少提供了暗示。对于戏剧的读者，机智、尤其是幽默能够补充许多具体的情节；对于戏剧的观众，绝顶的幽默——即使是福尔斯塔夫的幽默——在舞台上也容易变瘟；但是，有形的差误，口吃，错听，赘词（这一切因为容易通过重复制作出来，对于读者是无关紧要的），却以具体表现的魅力丰富了观众，并且这些差误在重复过程中，通过重新接近和多方面个性化的魅力，令人百看不厌。所以，例如在科兹布的《当差的手腕》中，不断喜剧性地响着一句弹簧发条似的台词："当我从席托尔培到但泽旅行的时候"。（甚至阅读也期待和热望这句噱头的复现，只是在非常大的间隔中。）——反之，悲剧在舞台上可以把被掩盖的受苦的心分解为悲叹的言词，但它却必须把外在情节的残忍的匕首尽可能地掩盖起来；我们愿意想象痛苦，而不愿意看见痛苦，因为比起外在的痛苦来，我们更容易为内在的痛苦所哄骗。——原注。

加了一倍,他在自己身上和观众身上树立起这种对照①。因此,同叙事诗的严肃迥然相异,主观性和它的对立面相比较,则凌驾平淡寡味的海面之上②。我说的是喜剧的叙事诗人;但是,喜剧的戏剧家(不同于他的舞台上的表演者)则将他的"我"完全隐藏在他所创造的喜剧世界后面;不过,这个世界必须同时以客观的对照表示出主观的对照;而且,如同诗人在隐嘲中扮演傻子一样,傻子在戏中必须扮演自己和诗人③。就这一点来说,如果悲剧的戏剧家是抒情的,那么依据同样的理由,喜剧的戏剧家便是客观的。只是,为了通过同猿猴形态和鹦鹉语言的恰当联系,来表达他的理想,为了像伟大的自然一样,通过傻子所属的动物界,继续发展神的肖像的典型,诗人必须站得多高,多稳,多美啊!——诗人必须能够颠倒地写他的手稿,以便在艺术反映中经过第二次倒转而显得明了易懂。这两种本性(神的本性和人的本性)在一体上的结合④是如此之难,以致往往不是产生二者的结合,而是二者的混淆,从而是二者的消逝。由此看来,既然只有傻子才同时表现和兼备客观对照和主观对照⑤,那么可知,

---

① 演员作为作品的聪明的表演者,表现着和传达着主观的对照,即被表演的愚蠢和观照愚蠢的诗人心灵之间的对比;作为这样的表演者,他必须凭借那种自由的、从更高的立场观照荒唐可笑的人世纷扰的喜剧精神;而他作为有限的、偏颇的剧中人物(他的愿望和周围关系处于喜剧性的矛盾中),则实现着客观的对照。——莱比锡版编注。

② 喜剧演员越高地凌驾他的对象之上,越广泛、越深刻地识别人类的愚蠢,并且越强烈地以其优胜的见识同这种愚蠢相对照,那么他的创作的诗的价值和影响,便越是伟大。——莱比锡版编注。

③ 喜剧家不应当对他的戏剧多嘴多舌,他的见解只应通过他的表现的明了性和一致性,即通过行为、对话、性格前后一贯的发展来表白;所谓 Raisonneur(法文:解答人),作者的传声筒,永远不过是一份贫困证明书。——莱比锡版编注。

④ 原文:(die)hypostatishe Union。

⑤ 所以,在现实中,即在主观对照存在于客体之外的情况下,并没有像在喜剧中那样荒唐的傻子。——原注。

在逻辑上不外乎通过三层差误来促成这一点:或者客观对照被夸大,即所谓粗鄙;或者主观对照被夸大,即癫狂和矛盾;或者两种对照都被夸大,即一种克吕格式[①]的或庸俗的德国喜剧[②]。但还有第四种差误,即让喜剧性格降低为抒情性格,让他说出思想,而不是激发思想,让他一味地嘲笑自己和别人,而不是本身变得可笑;据说,康格里夫[③]和科茨布为了不在这方面犯错误,往往过多地运用了机智。

这种双重对照的困难,因此常常发生在另一类模仿法国羞怯、即低级喜剧的作家身上,例如发生在格勒尔特[④]、魏采尔、安东・瓦尔[⑤]等人身上。有人说过[⑥],年轻人容易写好一部悲剧,而不容易写好一部喜剧,——这句话是真的;而另一种说法,即一切年轻民族正是从喜剧开始,并不因此同前一说法相矛盾,因为喜剧开始只是形体上的模拟,后来是精神上的模拟,直到最后才是诗的模拟。并非年轻人对于人的知识的缺乏(因为天才在青春时期也具有这种知识,虽然对于风俗习惯的知识的缺乏,在这里是更重要的),而是更高一级的缺乏,把年轻人关闭在喜剧之宫的门外,那就是对于自由的缺乏。幸运儿首先获得的是取之不尽的钱袋,然后才是那顶戴着可以凌空飞行的希望之冠,或

① 克吕格(Johann Christian Krüger,1723—1750),德国演员,喜剧作家。莱辛在《汉堡剧评》第 83 篇中对他有过评述。

② 对于科茨布,遗憾的是,他有太多的机智和太多非诗的岐径,以致不能给我们写出很多比他那些像样的喜剧更好的喜剧。常常是在正路上走不了几步,他就给搬上了戏剧年鉴。——原注。

③ 康格里夫(William Congreve,1670—1729),英国戏剧家。"S. 詹逊在作家传记中谈到他,说他机智太多,不能当一个喜剧作家"。——明兴版编注。

④ 格勒尔特(Christian Fürchtegott Gellert,1715—1769),德国诗人,美学家。

⑤ 安东・瓦尔(Anton Wall),本名 Christian Leberecht Heyne(1751—1821),德国喜剧作家,小说家。

⑥ 见莱辛《汉堡剧评》第 96 篇。

自由之冠。阿里斯托芬、莎士比亚和歌齐等人的喜剧,没有成为风暴,没有成为凸透镜①,而是明媚的、久远的阳光;而这种监察职位,如同罗马时代的监察职位一样,没有成年的人,是担任不了的。

① 所以,在抒情的严肃中显得高贵以至崇高的作家,在谐谑中却变得粗卤而又讨厌,因为他们不断地煽动着他们的热情。因此,席勒在论尼可莱兼论讽刺的鞭子时说道,这种鞭子要是给拿到某些人手里,他们不如同时拿起普通的鞭子来。* 甚至更高级的赫尔德有时在谐谑中,也忘记了高级的赫尔德。——原注。

* "见席勒论素朴的诗和感伤的诗:'当蠢态反映成为蠢态,当讽刺的鞭子落到天生要狠狠抽人一顿的手中,我们读者可就遭殃了。'"——明兴版编注。

美学讲演引言[①]

施莱尔马赫　著

罗悌伦　译

美学属于人们一般习惯称之为“理论”的那些学科；希腊人把它们叫做τέχνη罗马人又从希腊人那里译过来，译为 *ars*。他们将之理解为持之有故的训谕，犹如某种须以正道产生出来的东西。由此可见，实践总是早于理论而存在的；此外，在谈到一门科学学科之前，我们就已经在其完美性中发现一种美的艺术了。当然，美的艺术、希腊人那里的雕塑艺术一确定下来，学派也便出现；但学派只作技艺上的训谕，只同直接的指点，只同材料和工具的操作、使用打交道。在艺术家身上，先行的内在东西、原型，还很难说已在从理论上加以考虑了；它作为心灵中先行出现的东西而首先有赖于哲学上的考察。我们在这方面可以看作最早哲学考察的，是柏拉图在自己的个别作品中所作的关于艺术的漫不经心的谈论；不过，仔细说来，这些谈论其实还不是什么组成这么一种理论的要素，因为它们涉及的当是其他事情。是否某种东西应该产生出来，又

① 译自 F. Schleiermacher: *Vorlesungen über die Aesthetik*, Hrsg. von Carl Lommaksch Berlin, de Grunter, 1974。

在什么范围内产生，以及另一方面，应该怎样给产生出来，这是另一个问题。柏拉图只研究过第一种情况，而且是从当时已然存在的艺术的影响出发去涉及思想方式、政治和伦理学的。第一批萌芽是亚里士多德浇灌出的；他留给了我们两篇并不同样属于这里情况的作品：*Περὶ τῆς ῥητορικῆς*（《修辞学》）和*Περὶ ποιητικῆς*（《诗学》），而另一篇署他之名的文章却很难说是出自他的手笔。不过，这里提到的两篇文章并不在同一程度上属于这里的情况，因为关于修辞学的这篇不能说同关于诗学的那篇一样是纯粹谈论美艺术的；这样一来，我们便已经是在以某一范围为前提：我们的考察必须局限在这一范围之内。至于亚里士多德是否将雄辩术和诗艺这两者等量齐观，从我们的立场看来，只能加以推测，因为他并没有确定下一个共同的、将两者都包含在内的概念；他所把握的，只是他得与之打交道的概念。如果说，我们能够从他的论述中进行推论，则也必须认为，他划给演说术的领域不同于划给诗艺的。这是因为，在论述演说术时，他所注视的是目的，须知，演说术在其三个分支中的趋向整个看来是政治性的，而此时至关重要的是产生某一效果：要么发生什么事，要么出现一种一般的情绪，而艺术作品则已然随同暂时性的目的而消失。在诗艺那里，这会同柏拉图的考察相接，因为，若问及是否应该作诗，则对此的回答只涉及诗作所产生的效果；但在此这却不同于演说术那里的情况。所以，亚里士多德便将之搁置一旁。但他也注意到了造型艺术的杰作，并且也在自己的诗学著作中以举例的方式提及了。这些杰作并不是心不在焉创作的产品，它们在国民生活中、在历史上、在民众的敬神活动中都有自己必不可少的一席之地；但他没有像论述诗艺那样详细地论述造型艺术。这一点显得极为突出。因为他对在这一问题

上偏离柏拉图论述的、可以说是整个理论的中心的概念作了确定,这就是μίμησις(模拟)的概念——模仿一词并不是正确的翻译,在涉及现实事物时对某物的描述,仿造怕还较为确切。他从中发展出自己理论的这一概念倒是完全——甚至还更为直接地——可以运用到造型艺术作品上去的。若我们谈论美艺术,则我们意指雕塑、绘画以及演说艺术。我们这里的美艺术这一概念是否为亚里士多德所有,必须加以怀疑。正襟危坐地著文论述雕塑和绘画,他恐怕不曾想过;但他既然提到它们,不止一次地提到它们,在他那具有如此逻辑特性的著作中把它们同诗艺一起放到美艺术的概念之下了,那他就毕竟是想要论述它们的。他自然是把它们置于模拟概念之下的,但这同美艺术是迥然不同的,因为在我们这里,争议问题是:美艺术是这种模拟呢,抑或不是。因而,若我们必须承认亚里士多德是从模拟的概念出发的,则这已经不同于我们说他是从美艺术的概念出发这一情况了;因为,在这里,第一个关联性的理论是从特殊出发的。在亚里士多德于自己的著作中所探究过的所有个别学科中,这恰恰还是他至少深入地、详细地论述过哲学发展的学科。自然,这同艺术本身的关系是紧密相连的;这是因为,只要没有艺术,则也就不可能出现任何对理论的兴趣。但是,假若亚里士多德的理论的类型是:他在此所必须涉及的活动一般地已经特定方式而给接受入人类活动的体系中去了,——那么,只要这一体系继续存在下去,则亚里士多德的理论毕竟迟早会产生出来。不过,这一体系包含了伦理学。在古人那里,属于这一范畴的,有伦理学说本身,有政治学和经济学。同政治相关联的,是修辞学,或用于某一政治活动的艺术学说;只要古代的宪法在罗马贵族政治宪法宣告消亡、对此的兴趣也告消失之时还依然存在,则伦理

学就有自己的地位。不过，对早期产品的评判也依然存在，比如在昆体良[1]那里就是。这一联系对于诗艺反而没有构成。柏拉图就已经作出了一个判断、一个在那一关系上将诗艺的一大部分都排除出去了的判断，而亚里士多德更少将这一关系接受入自己的理论。因而，在人类活动的体系中，对于能够给归入整个美艺术范畴的东西而言，其实是没有任何特定地位的。只是修辞学研究比诗学研究在时间上进行得更长而已。在古代，这一研究没有继续深入下去。当然，我们后来发现作家们关于艺术作品与诗艺作品评论的许多关系；但这些关系都同理论完全无关。

如果我们考察其后的时期，那我们就能把许多世纪都只看作艺术的零点。如果说，古代的造型艺术绝大部分都是完全宗教性的，充满神秘色彩，而且同多神论密切相关，那么，这一造型艺术就必然在同基督教的冲突中走向灭亡；如果说，更为自由的哲学考察是在基督教之中发展的，那么，就根本不可设想哲学考察会包括这些对象，因为没有任何艺术是同非基督教的偶像不相关的。自然，在宗教关系上，基督教自身内部的诗歌和绘画产生得相当早；这表明，精神上的每一次觉醒都必然也会投身到这方面来；不过，这里还完全谈不上一种具有同等意义的理论。首先，艺术必须牢牢站稳脚跟，必须具有相当的规模，让人认为值得对此进行思辨反思。这种情况我们最先是在上世纪的法国、英国和德国发现的。为了简便起见，我可以直接从德国人着手；这就更加方便，因为我们中对这些对象进行研究的第一批人部

---

[1] 昆体良(Marcus Fafius Quintilian，约35—约96)又译昆提利安，古罗马演说家、修辞学家，出生于西班牙，12卷的《演说术原理》是他的主要著作，为他长期教学和演说实践的经验总结；他以西塞罗为典范而发展了自己的风格；他特别受到了人文主义者如彼特拉克和路德的推崇。——译注

分在期待法国人和英国人的首批尝试并从中受益,部分在同他们平行地前进。但在这里,人们所开辟的完全是另一条道路。第一批尝试源于莱布尼茨—沃尔弗学派;美学在此宣告形成,并在此获得自己的名称:逻辑学的对立物。此名只可听着就是;这样才可看到,这是全新的东西,同亚里士多德丝毫无关。不过,这一学科位置是基于思维与感觉这两类精神活动的相关属性之上的。如果说,逻辑学应该是一种思维理论,或使人抵达正确思维的训谕,那么,美学就应该是感觉的理论,或指示人们正确感知的训谕。这样一来,根本不属于我们领域、也根本产生不出任何理论来的一大堆问题和任务是怎么一道给拉扯进考察之中来的,便会展示出来。须知,某一领域里的感觉根本不许正确同谬误产生对立。感官的感觉完全是这一类型的感觉;如果说我觉得这是甜的、那是苦的,那我是无法谈论正确与谬误的对立的,因为即使我的感官有毛病,这一感觉也是正确的,而我是在那种一般的印象下来对感觉加以统摄的。这当然是人们普遍承认的事情,而这一感觉领域根本没划归理论;不过,(这里首先出现一个后来成为整个现代美学中枢的表达)据说在那个同机体并不那么直接相关,但具有一种精神意蕴的领域里,指示人们进行正确感觉的训谕只可给出一种。这时便产生出两种感觉来,一种是道德感觉,另一种是人们称为审美感觉的感觉。就是说,如果赞同与不赞同在此总是同一种感觉关联在一起的,这便称作道德感觉或道德知觉。谁也不否认感觉的正确与谬误,但确定一门有关这方面的理论却没有任何机缘,因为感觉是紧随在思想之后的(我之所以这样感觉,是因为我认为这是正确的,等等),就是说,只有与之相互关联的思想才是可以调弄的,而感觉却不行;这发生在道德范畴,感觉则已经必然在自动随之出现了。但是,至于人们所称作对美的喜悦、对丑的厌恶的这些感觉,则完

全是另一种情况，因为人们根本无法道出这些感觉所紧随于其后的思想来。可由于人们的注意力又给引向了古老的艺术，而新的艺术也已然形成，所以，良好兴味与不良兴味之间的一种差别也已经作出，以便在对有关这一对象的不同类别进行比较之中去加以感觉。此时，这里另外还出现了某种独具现代特色的、古人还不可能谈及的东西。具体说来，先前曾渐渐出现了似乎同样处于这一领域的、自然观察的某种方式方法。正如人们谈论艺术作品中的美一样，人们也在谈论大自然的美；当人们不由自主地思考感觉具有极大的相似性时，人们便在把同一表达用于两个领域了。此时还有一种情况：一个巨大的艺术领域只同对自然界事物的模仿直接相关。假如没有什么美的自然，那就画不了什么风景画，因为这取决于人们在自然界中对美的发现。若去观察主要是以人体形态为对象的雕塑作品，那就根本离不开美的概念；于是，美的概念就成了近代美学的中枢。这样一来，在自然界和艺术中的美事物的联系方面，就产生了一个争议问题；这一问题长期以来在现代美学中都占据支配地位。因为这里有两种情况可谈。一种情况是：在人身上，形态之内可形成一种能力，而具有极大能力的人则为整个的生产制订出规则来，他们是些自己在创造美的人，至于人之所以发现自然界中的此物或彼物是美的，是由于该物同人自身的这一规则相吻合的缘故；人也在依照规则来评判自然并进行生产。另一种情况是：另一方面又可以说，如果人没在自然界中生活，那么，人就永远抵达不了从人自身之中创造形态这一步，就是说，美形态和任一其他形态的自身位置就在自然界中；但美形态是同自然力表现出的完美性相关联的，丑形态是同不完美或障碍相关联的。这样，就必须对大自然进行观察；而艺术只是在自然完美性上对自然的模仿而已。显然，一种完全两样的方式必定产生于人是从哪

一观点出发的这一情况;而在现代美学和古代美学中,此时也必须出现一种完全两样的方式。若从思想出发,把美学当作艺术活动的训谕,那就是在一种本原活动中去把握人;若反过来从感觉出发,把美学当作感觉的理论,那就是在一种痛苦的情态中去把握人。我们由此便看到这里在开辟一条与古代完全不同的道路。这同时也是最早大规模研究这一学科的开端。人们抛开一切涉及伦理的东西不看,抛开一种可证实的、同思想的关系不看,而把一切都拖进了理论,结果,这一感觉便独立自主地自个儿显现为精神的功能。自然,美这一表达其实于此并不适合;在这类开端中,处处都有幸运的机缘,也处处都有不幸的场合。同样,一种类型的矛盾无疑也是人们对待科学的普遍倾向,而美的表达式的选择从本义上讲只是用于形态的一种称谓;所以,人们本该如亚里士多德那样将造型艺术抬高到其他一切艺术之上,并将其他艺术同造型艺术加以比较的。正如共同生活的语言先于术语、实践先于理论一样,在谈到讲述艺术的一部作品中的优美之处时,或在涉及这类艺术作品的总体结构而使用美的表达时,人们自然也已经习惯于在广泛的意义上来运用了。但是,正如关键在于精密地确定理论中的表达,同时却也赋予表达以普遍性,即如人们所说一切艺术都在寻求美这一普遍性一样,一种巨大的差别即各人对事物的解释都同他人有异的差别便告产生,这就是自然而然的了。在这一阶段,一般概念还是动摇不定的,人们看到的更多的还是印象,确定的更多地还是完美性的根基以及艺术的本质;由于人们看到的更多地是作为感觉状态的消极状态,所以,自然与艺术之间的关系也还是动摇不定的。此时,在英国、法国和德国出现了许多的考察;这些考察由于缺少一般的基础而只能看作第一批颇有意义的活动。

美学所经历的第一次具有意义的进步有赖于康德。康德以

特定的方式将美学接受到哲学学科的圈子里来了;这自然是同那些把美学看作逻辑学之旁科的人颇为密切相关的。如果考虑到他是如何提出纯粹理性来,使得美学成为纯粹理性的一个旁科的,那么,这便已经提高美学的地位了。具体地说,他是把美学作为判断力的理论,亦即作为美学理论而非作为神学理论提出来的。这一安排以及同神学理论的对立——这同时涉及目的——表明了他的观点。他说,关键在于,不管何处都去感知已然事物所具有的合乎目的性——但并无确定的目的。不过,却不能说,这一进步是通过清澈的明晰性而展示出来的,因为也可以说,没有确定目的的合乎目的性,其从属地位是很低下的,而对此的喜悦则是最高的。康德说,这一一分为二了的判断力包含一个连接环节——介于经验知解力的立法,即自然科学与理性的立法,即道德之间的连接环节。倘若判断力应该是两者之间的中间环节,那么,判断力必定具有包含两者本身成分的什么东西,这便是自然而然的了;于是,他在谈到判断力时说道,如果判断力的对象更多地属于自然概念,则便是美,如果判断力的对象更多地属于自由概念,则为崇高;而这就是美学素材所划分而成的两个领域了。不过,至于它们两者是怎么统一起来的,却并不清楚,另一方面也无法透彻了解它们的差别如何。既要对崇高的自然事物加以否认,也不愿承认伦理范畴内有美存在,这可是并非没有矫情的。所以,这里便轻易可知:这绝不是正确的。——我只还想补充一点:这里,只有在感觉中表述出的东西才是判断;对象部分地是自然事物,部分地是艺术的创造。但是,如果从创造出发,则其实得不到任何答案;而通过艺术所创造出来的东西同样也只显现为已然给出之物,如自然界的美;这样,对下述问题的回答便不存在:人是怎么得以不但能感知美,而且也能创造使别人于中感受到美的对象的?因而,康德哲学

对只是病态地进行观察的人的不足作了划分;康德于是就停留在印象即兴味上,而不是停留在我们称之为艺术的东西上。

由此出发,整个的这回事便由于艺术家本身的插手而获得另一转折。这里,我特别要提到席勒,具体说是他论人的美学教育的书简。作为诗人,席勒对此具有一种特殊的职业感,他的思辨天性必然会去探究这一领域中的创造力的基础;而从一个方面转向另一方面,这恰便是美学的转折点。但此外席勒并没有去探寻任何其他的基础,而是完全停留在概念的圈子里了;只有他的考察才首先冲出来,去研究创造力的差别;就这样,他特别探寻的是那些表明自己在从事艺术活动的、不同天性的人的差异。这其实就是划分素朴天性和感伤天性的基础;他想通过这一划分而从心理上把天性分成两个不同的类型;而创造力也是从这一划分出发的。这里,他同时也在注视古代艺术与现代艺术之间的差别之类;这样,他就得出结论:素朴在古代艺术中占据主导地位,感伤在现代艺术中占据主导地位;不过,要找出一个其实是共同的,同时也是这一差异之源的根由,这并不是他的探究方向。不管怎样,他的考察方向首先指向自发性的动机——艺术即由此出发——这毕竟是他的功绩。

在这一点上,费希特也持同样的见解;我们发现,康德对这些对象的描述在费希特这儿已有了变化:费希特的主要方向所指也是这一实际起作用的方面。当然,他研究这一对象纯粹是顺带进行的;他的研究对象其实是在伦理学说的体系之中,在该体系的最后一部分,他对人的各种不同职业作了推理,就是说,对可在不同的人中加以分配的、一般必然的伦理活动作了推理。得给众人找出原则的学者,其职业自然位处上层,而紧随下来便是美学艺术家的职业。这里,这一职业和这一活动的伦理学基础必须给出;从深度上来说,这自然是方向上的一次重要的进

步;但此结果并不与趋向相应。这同费希特所言没有区别;费希特说:艺术家的职业必须是将审美意识变为对象,而这一意识应该是人的意志与知解力之间的中介。在此,这一见解同康德见解之间的至详至细的对比立即可以感觉到;在康德那里是理性的,在费希特这儿是意志。但费希特此时把艺术也看成了培养这一意识的活动;联系须凭借意识方能建立,知解力便由此而对意志产生作用。但是,如果我们此时回过头去看康德的东西,则康德便采纳了一种对于完全普遍的现象而言是普遍见解的伦理感觉,而这在他那里是进行连接的东西。我们这是在对理性的立法进行认识;但是,若产生或想起什么与此相反的情况,则这便在对感觉造成一种令人生厌的印象,并由此而产生针对意志的指向。这样,与立法相应的什么东西便在产生一种提出要求的印象,而意志则转为行动。这一赞成或不赞成的印象便构成伦理的感觉。值得一问的是,对于伦理感觉,费希特是否认呢还是承认。如果他承认伦理感觉,则作为这种纽带的审美意识便是多余的,并且,他在对伦理感觉所作的区分中也未予说明。倘若他要将两者等量齐观,或想说审美意识以特定方式在同伦理感觉发生联系,那么,这就会给出一个极为有限的、绝非独立的、关于这一动机的见解,而且,如果只把艺术看作对伦理有用的手段,便只会剩下一种表面的、迂腐而狭隘的艺术观。对此尚须补充的是:倘若艺术只应去构成审美意识,则艺术便是一种教育手段,倘若艺术应当使所有从事艺术活动的人——用费希特的话来说——所具有的倾向都自动变得多余,这就是说,倘若审美意识形成,则艺术便不再需要,而只同正在涌现的新一代人相关了。倘若此外还考虑到艺术作品是依然存在的,并非过眼云烟,那么就会看到,审美意识的某种培养教育一旦出现,艺术活动的必要性便将是何等的小。因而,在人类中只可以有一个唯一的

艺术时代;这一时代若出现,则这一审美意识教育可以不断从中产生的宝库也便出现。一个新的、自然也只是预兆性的转折,美学是通过谢林而获得的。如果我们此时来看看我此时提及的整个序列,即康德、席勒、费希特,则不容否认:无论哪儿,理论都是指向诗的,因为诗是最容易被人理解的,对此,要在印象和方式上达到大都能够说出某种普遍东西的程度。倘若看看康德和费希特所确立的观点,则谁都必然会说,要将这一普遍东西运用于音乐或造型艺术是困难的。席勒关于素朴与感伤的划分也很难在音乐领域加以确定、划分界线。造型艺术可以说处于中间位置;可是,若要将雕塑作品和绘画作品置于这两个级别之下,则又困难多了。这样,在内心深处的禀性之中占据主导地位的便是针对诗的这一指向;同样,若考虑到费希特赋予艺术的这一教育学方向,则谁都必定当即会说,直接表达某种伦理道德的艺术作品主要是充当知解力与意志之间的纽带;而诗也大都是这种情况。音乐则是很难重新给引回思想的,正如很难将一种道德倾向塞给造型艺术一样。这是因为,如果要依照相貌上表露出来的道德性线条来考察雕塑和绘画这两者的艺术作品的价值,则这是一种从属性的立场。因而,这是一种涉及诗的、占据主导地位的关系,也是一种涉及亚里士多德的关系;而其他的艺术是无法这样给统一起来的。此时自然并不缺少对造型艺术的个别作品所作的个别的哲学性考察,但这些作品更是紧紧依附于直接性事物的,并不返回原则。谢林想要再次特别突出造型艺术,但人们从事件发生的方式中看到,他尚未正确把握住艺术概念的统一。他提出的命题是:如果不是从心理学和道德中,而是从自然科学中接受用于造型艺术的哲学原理,就会在造型艺术的理论中取得很大的进展。这只是一个提示;但若由于这样一来原有的怀疑又会首先得到消除而发问道,合人心意的自然客体

和艺术客体的统一是怎么回事，它们两者的相互关系如何，亦即要问。这应该是用于艺术的一个普遍原则么，其他的艺术也应该从自然科学中而得到解释、被人理解么，那么，任何人都会说，事情根本就不那般顺畅。这里存在某一个方面——从这方面出发，这样一种考察可能是极为一般的。在各个不同的民族那里所形成的艺术是千差万别的；特别要指出的是，这里的一个特定差异是种族差异，哪里有这一差异，也就有对自然事物的审美愉悦。东方民族所理解的人性的美具有与我们的人性美完全两样的类型。种族差异无疑是建立在自然中的某种东西，它基于差异性——人机体中的精神所具有的、对外部世界和地球的差异性；从中可以探寻出自然科学的、遍及整个艺术领域的根据——可这还相当遥远。但若假设这些差异可以确定下来，则我们在涉及哲学任务，即找到整个领域的统一这个任务时也并没就走出了多远，因为那只不过是对差异的一个解释而已。但若不是这一意见，而是认为自然科学的见解只应该涉及造型艺术，那么，整个艺术领域便已告分裂。这是因为，假若造型艺术以此种方式而在自然科学中扎下了根，如其他艺术在精神的科学中扎下根子一样，则这一领域便会成为迥然不同的众多领域，而作为统一体的美艺术便会宣告解体，此外，人们还会继续把自然和精神这两个领域糅合起来——但这只不过形成一个形式上的统一而已。

但我想要作为一般结果而从中引出的东西，对于当前事态而言当是：美艺术的概念只要是学科的对象就还没有确定下来，不仅作为已告完成的概念而在定义形式上没有确定下来，而且连它是否确乎包含统一这点也没有确定下来，因为人是从一个唯一的艺术领域出发的，即使艺术这一表达大家都已在使用也罢。如果考察一下希腊文化，则可发现，在使用艺术和科学这两

个表达时有一种不确定性,就是说,艺术作为统一体还没有确定下来。倘若要谈论美艺术的概念,则是根本无法想象的;对于我们今天所归入美艺术的活动,那时还根本没有共通的概念。希腊人在自由创造与手工产品之间作出的差别是一个完全两样的差别;看来,凡对于具有政治声望的人有价值的东西,他们都是给划归过来了的,不像我们根本就没划归美艺术一类。照此看来,人们依然停留在前提上,即使概念出现了,也不能说前提已通过某种方式而已然生效了,而是前提仍然尚未确定。某些主要部分是早已划过去了,讲述艺术和造型艺术早已给糅合到美艺术中去了,但关于它们的一门共通理论,一门确保统一体中的概念已然确定下来了的理论,却还没有。此后出现了一些个别的艺术,比如美园艺、骑术。如果无法确定那些作为特殊类别而须在概念下加以把握的东西——如果这就是概念的话,那么,概念便正好还根本没有确立。而事态迄今也依然如此。

此外还有一个历史的动机。但是,把还继续存在于现实中的东西就已经作为历史来理解,这是令人忧虑的,也是困难的;可作为历史长河中的前一个最近点,它在此也必然会找到自己的位置——我指的是我们的对象在黑格尔哲学体系中所获得的位置。这一体系把艺术归之于绝对精神,并认为艺术是同宗教和哲学紧密相关的,亦即认为艺术属于最高层次。这必须看作艺术的极大进步和对艺术的高度评价。这里我不能去研究历史的发展,也不能作出我的判断,我只把它看作我们所迄今都在上面往前运动的线路的延续。黑格尔把艺术置于最高点;须知,高过宗教与哲学并列之位、高过人类精神发展的顶峰,是再也不可能的了;这已经是所能设想出的、对艺术评价的绝对高度了。因而,如果我们以此方式来对事物的历史发展加以综合,并从对艺术本身的个别分科进行理论考察开始,然后进而考察它们的影

响，不过，当然是从自然影响和艺术影响之间某种密切关系的存在情况去进行考察了，接下来转而考察产生这些影响的东西，即艺术以及自然界中类似于艺术的东西。此时，在将各种不同的、关于艺术的言论合而为一之际，带着某种不确定性去着手研究作品，那么我们就必然会说，这一不确定性必定要停止在黑格尔哲学的立场上——假若有什么给错误地统摄在艺术的概念之下，不能占据这一高位的东西立即被排除出去，这时，这一不确定性便告停止。同样，从自然和艺术中引出病态状况的这一动摇不定也必然停止——在此，若不深入研究绝对精神概念的发展，是阐述不出的。但是，如果我们牢牢把握住艺术、宗教和哲学之间的这一并行情况，那我们就得承认，艺术以及宗教和哲学都只是作为人类精神活动的产物而提出来的；大自然为此便给靠边站了，就是说，源于自然的影响以及病态的状况，都给搁置一旁不顾了。

若要问，我们得干的是什么，以及我们该怎样进行我们的考察，那么，若不先看迄今为止的发展的另一方面，我就无法对这一问题作出圆满的回答。我在上面所作的分析，是从哲学方面去加以考察的方向。无论是在亚里士多德的言论中，还是在现代美学的首批萌芽中，这一方面都还不曾如此的鲜明。自然，我们已习惯于把亚里士多德想象为哲学家；在差不多从所有各个方面都深入到细节中去了之后，发现他的考察方法并不是人们今天通常称为的那种哲学思辨。比如，他的自然史方面的著作就不是思辨的，虽然这些著作表明作者本身是耽于这一领域的；这些著作纯粹是对个别事物的考察。这样的方面他的逻辑学同样也有，这只要看看那整套《工具论》①是怎样结束于反驳诡辩

① 后人给予亚里士多德在逻辑学方面著作的总名称，其中包括《范畴篇》、《论辩篇》、《解释篇》等。——译注

错误推论,亦即针对某些所给出事物的小文的就行了。他的政治学也同样如此;他的诗学和修辞学也是以此精神去对待的;他处处都从现有的艺术作品出发,然后去考察这些作品的本质在于何处,该对它们作出何种评价;就这样,他在此总是从已然给出的形式出发,根本不从艺术的思想出发去构思这些形式本身。因而,指向哲学的这一方向从一开始起就不是断然确定的。只是我们不能否认,还有另外一条线也是从这些此后采取指向思辨事物的方向的首批萌芽出发的。我们在返回古典文化的同时,可以将这条线把握得极牢,如果我们更多地注视的是亚里士多德的修辞学而非诗学的话。在诗学之中,没有发现任何有关诗人应该如何去对待作品的规定,不过在修辞学中倒是发现了这类规定的。但由于在亚里士多德之前就已经有了这样的理论,而且这些理论的名称干脆就叫τέχνη(艺术),其实即所谓的ῥητορική(修辞),因为它们没有给出过关于其他艺术的任何这类训谕。自然,修辞学——正如在这一领域对它进行的研究一样——并不属于艺术的概念,如果从其纯洁性上去考察概念的话,因为修辞学具有一个完全两样的出发点,主要处于政治领域,并且想要达到一个特定的目的。只有这些τέχνη才从一开始就极其主要地朝演说划分扩展,并扩展到语言中的音乐成分上去;而这恰恰就是从狭义上讲大都属于艺术的事情的方面。这样,我们就找到了有关艺术家需要怎样、以何种方式方法去对待作品的规定。这种情况也在现代美学中重复出现了;这样,我们就在思辨方向之外还发现了另一条线——其方向所指为实践一边的一条线。倘若我们此刻应该如此来进行划分,那么,在对所有以文学形式出现,并以艺术为对象的一切加以归纳的同时,我们就会把某些东西遣发往思辨的方向,把另一些东西遣发往技术的方向,而这在某些情况下是极为容易,在另一些情况下相反

却是无法实现的。这样就产生一个新的问题：到何种情况时这两者才合而为一，在它们还没有为一之时又该如何把它们划界分开？

简而言之，也为了描述有争议问题所在的领域，我并不想举多少例子。我们不妨设想一下：若有人意欲为有关个别艺术分支的技术类别定出规章，这时我们就会一开始便说，如果我们从个别出发，那么，涉及个别艺术分支的东西，只要是同其他分支对立的，就不能属于思辨的方向。但我们要问，如果事理是制定规章的人能够把一般中的艺术思想完全旁置不顾，那么，我们对此就将很难表示赞同。人们想，规章应该为雕塑制定出来，这样，一旦我们从最外表处开始进行，就会根据材料来加以处理，而艺术家是可以在材料中进行工作的；这些材料则依照它们的属性来加以综合和比较。人们会说，雕塑品可以用石头和木头来制造，但石头和木头却会给限制到一个更加小得多的规模上去的，所以，根基为此就须加以扩展才行；可是，若不回答是否还有能在这一规模上进行处理的对象这一问题，上述情况也就将不可能出现——这便已经涉及艺术的概念了。若我们再一般地来看看雕塑——需要石头的雕塑，则金属矿同样含有巨大的价值，但却包含两个时代的工作，因为必须先有另一材料中的形式，然后才能进行浇铸。这样，在工作完成的过程中，在另一物质中并不出现的条件便告产生，因而训谕若不立即使人注意到差异的话，就不可能是卓有成效的；这是因为，训谕必须超越材料而去同对象打交道。若我们再继续前进，并说：可以设想，艺术作品是能成为由许多统一体组成的一个统一体的，如在绘画和雕塑中那样；另外，如果还是从单纯技术的规章出发，那么，对于雕塑以及绘画而言，就必然会产生另一条分界线。假若要使一幅绘画转化为雕塑，则不可能在涉及材料时就已经会显示出

来了。于是可以问:界线划分的根据只在于物质吗?或者也在于艺术的本质?而这已经是一种过渡了——朝在特定艺术同其他艺术的对立中去对特定艺术的概念进行考察过渡。因而,若训谕应当是足够的了,则总有某些东西必定会从思辨中产生出来。现在要问的是,若从对立事物出发,亦即从思辨出发,那我们还会抵达那些进入技术性事物的点么。很清楚,情况不会两样。这是因为,比如说,倘我们想要把雕塑包括进去,那么,假设能够成功地以思辨方式至上而下地推导出概念来,雕塑的范围也必然会借助于艺术而给确定下来:它能在细节上、在规模上前进多远;这是因为,如果没有找到客体的尺度,就不可凭空设想本质是给找到了的;由于无法将本质同现象截然分开,尺度也必然总是一道给确定下来。比如说,倘有谁要问,若我看见在一个樱桃核上刻了数百个形相,那它是一件雕刻品吗?——则对于印度和希腊的建筑术也可以提出同样的问题;对此,只要没有艺术的概念,便无法作出回答。这样,要对涉及原则的对象考察,即对客体进行的思辨性考察,与涉及现象的考察,即技术性考察作出绝对的区分,便是不可能的。倘若我们在科学体系中一般地给作为艺术考察的理论的美学指定一个位置,那么,这一对象只要还出现在百科全书之中,我们当然就能够在一种同已然存在的人类其他活动的相对对立之中将艺术的概念确定下来。但概念的这一确定还绝不是什么美学,须知,概念一旦要是作出了、形成了,就不能够将属于外在现象的东西完全分开了。

我们已经前进好远了,已经能够从这些预备性考察出发而对我们从事的工作表示理解了。但我们必须事先提出一个原则。对一个在人类精神活动中已经确有自己位置的对象进行科学研究,这不应当在看到时间历程中的发展时只局限于某一个点上,而必须关注整个的历史顺序,同样,在另一方面,如果对象

已然较长时期地在人类生活中占有了位置，则它在空间上已经四处扩散，因而也就有了研究它的各种方式方法；这时，科学研究不可只涉及这些方面中的一个方面，而必须总括所有这些方面。

从这一原则出发，我们还想总览一下历史的预备性考察，以便弄清楚原则对我们有什么要求。于是我们首先发现其中有两个差异：在某些个别艺术分支中的滞留与对艺术的一个普遍概念的确定。前者在我们看来只是后者的否定，就是说，只要认识到艺术的概念还没有找到，就把这些个别的艺术分支看作孤立的；但概念若是找到，则再不能孤立地去研究某一艺术分支，而须对该分支同其他分支进行比较了。倘若能够对艺术的一般概念加以确定，并且能够使形形色色的诸艺术分支也从中产生出来，则这还不是整个的科学态度和方法，因为不仅每一概念本身都应该从一般之中推导出来，而且所有的一切也都必须相互关联。——于是在涉及我们的任务时便会问：在这一意义上，究竟什么才彻底属于艺术的概念，什么又不是呢？而且，若我们放眼于历史的发展，放眼于实际存在事物中什么属于结果这一情况，那我们便发现许多有争议的疑点；须知，尚未得到解决的任务需要着手去干，亦即要完美地确定下艺术的概念，并从一切争议中解脱出来。这恐怕就是我们的原则交给我们的第一个任务了；就是说，我们必须寻求达到艺术的一个确定的概念，而且要确定得使我们能够作出结论说，什么属于概念，什么又不属于。然而有一点必定是提出来了的：我们顾及了新的艺术分支产生的可能性。思辨原则对技术工作完成的影响必定具有，而这一点对于所有的艺术分支——即便程度各不相同——都该是适用的。这一点勿需怀疑，虽然在完成过程中有形形色色的、各种各样的经验，而且，若在大体上将各种不同的艺术观点与之相比，则两

者之间的某种相应是不会弄错的。思辨的原则必须推进到某一个点,以使技术事物的联系清晰地显露出来。抵达此点的还不是事物,而是介于下述两种人之间的巨大差别:一种人的主要倾向是返回一般原则,另一种人则只去对个别进行考察。然而,每一项活动都必须心中有数,不管它多么投合其他的活动。

因而,我们首先要把艺术的概念确定为统一的概念,就是说,诸个别分支必然在吃透概念的同时产生出来。第二个问题恐怕是:在涉及考察的规模时作出决定,是从个别出发而到达一般呢,还是从一般概念出发而通往个别;然后立即确定这该进行到哪一步。同样也在我们的历史考察中提示过的第三点是:我们必须寻求将事物的两种考察方法相互引回对方,并决定在这方面发生什么样的关系,我们又该从何种关系出发来进行构思:从本原是创造力抑或相反是印象这一情况出发吗?这当是我们首先要解决的任务,只有在作出了这一确定之后,我们才将有可能开始透彻地探究艺术和趣味的整个领域——一直深入到细节。

首先,至于我在上述关系中所描述的范围,则作为人类活动的美学的位置便是哲学类科学的位置;也只有从更是历史性的考察出发,主要是同技术性事物和历史性事物打交道的类别考察才能够获得另一个位置。因而,若我要从第二种考察方法出发,那我就必须特别提到技术性事物;刚好相反,美学我们将作为一门发源于伦理学的学科——一般来看,也在包容那些个别现象的意义上——来对待。

只要艺术能被理解为统一体,则下一步便是描述这一活动表现于其中的主要领域。这已经不会是可以纯粹从上面、从概念中推导出来的东西了,因为这一多样性已经或多或少是一个个体了,而这一点只在已然存在了的情况下才可把握住。对于

我在上面提及的、在美和艺术活动上感受到的愉悦关系，只可完全从一般上去看——以便看到，这是艺术同感知力的一种必然联系，因为印象只有通过感知力才产生出来；所以，印象也是依赖于感知力本身的特性的。而感知力已经是不能完全从上面给推导出来的，而是从人的概念中得出的，犹如是已然赋予了我们的一样。就是说，人们是从已然给出的事物出发的——却也在努力加以总结。不过，艺术分支若是已经提出，那就又得以上述方法去探究这些分支中的多样性。自然，某一艺术中的若干个别种类我们还很少会单纯地从上面给引出来；这不仅会是极不自然的，而且这样一来也就不可能取得圆满的成功，因为这是历史的一部分，而历史恰恰是只能依照已然发生的情况来把握的东西；这当然是指在其联系上，而不是自上而下地去把握。可倘若我们此刻放眼一看——这可是举目皆见的呵——看到在同一时代、在同样的艺术分支中、在各种不同的民族里都有类别存在，而且一个民族使类别得到了发展，另一个民族又没有，那么，我们就将决定去进行分类，寻找可以直接同艺术概念挂上钩的普遍性，然后再将更具有一种个人基础的特殊性排除出去——对于特殊性，我们可不能像谈论普遍性那样。但这也将是些分界点——我们在接近从技术方面，即从个别出发去进行考察的考察方式时便将直达这些点。但是，当我们弄清楚一个艺术分支时，当我们对其中的本质性表述和偶然性表述进行区分时，我们自然也必定会提出说明每一表述的完美性存在于何处的命题来。要理解艺术活动是怎么从人的精神之中产生出来的，这纯粹是另一回事，而我们是怎样把一种生产看作完美的，把另一种生产看作不完美的，这也是另一回事。技术性的规章虽然在直接注视这一完美性，而这从另一方面看又是下一步的事——对我们而言却完全可以是上一步的事。但是，界线在此也极为明

确地展现出来了:我们这样说吧,彼与此都在组成艺术作品的完美性,所以,我们便彻底放弃规章——生产者为达到完美性而必须遵循的规章——的订立,因为我们此时已处于技术性事物之中了。

最后的、一般的任务是把对立的两个出发点,即印象或感受的出发点和创造力或艺术活动的出发点,都往回追溯到对方那里去;至于这一任务,则很容易看清楚:我们所必须加以取消的东西是首要的,因为方式——我们之所以能够对艺术概念加以确定的方式,有赖于此。

若我简要地摆出人们对此而提出的理论,则这一点将变得极为清楚。众所周知,对艺术的解释有一种主要是属于现代美学发展之第一阶段,部分地本身就已经是源于古人尝试的解释:这一解释是对自然的模仿。若我们问:这一想象是怎么能够产生出来的?则回答是:这一想象本身之中就包含构成那一关系的某一方式方法。思路是这样的:据说,我们周围的事物,刺激我们感官的事物,一方面通过它们对我们感官的刺激而变成我们的想象和图像,这便是指向认识能力的方向;另一方面,人通过这一刺激又产生一种状态、一种模仿、一种对事物的关系,这一关系要求人行动起来,而这便是指向欲望能力的方向。处在这两个方向之间的是第三者:愉悦或厌恶;这第三者既不指向认识,又不引起行动。这里我可以不去深入研究;谁都会承认:愉悦是不同于认识和欲望的。那就有人说:这可以确定艺术前进的方向了,而且,个人越是献身于这一方向,他就越是适合这一领域。但是,事物所激发出来的愉悦重又在激起人对事物的要求,而且,人由于不能自己造出事物来,于是就对它们进行仿造,而对自然界中使人愉悦的东西进行仿造便是艺术。这样,从本质上讲,对艺术下定义的关键在于:人是由自发性出发呢还是从

接受能力出发的;若要问,生产艺术品这一活动究竟意味着什么、又是什么,则这从本质上讲是从另一种观点出发的。

此时我们还可立即再向前进一步,并说:正如我们在一般中表现了程序一样,若艺术的概念已然提出,则下一个任务便是形成各种各样的艺术分支本身了。但由于有着各种各样的、抵达一般概念的方式,由于概念本身也是各不相同的,所以,一个人独自冥思是不可能领悟他人独自冥思所领悟的东西的。若我们再往下追踪这一起源,问一问我们通常在把什么算作美的艺术,若这也可往回追溯到艺术的产生,那么我们就会说,这在造型艺术那儿没有任何困难。若我们从须同人的形态打交道的雕塑出发,那么,在人的形象还未发展成为这一愉悦的对象之时,在这一种类之中也就还没有任何艺术产生出来。我们发现希腊人那里的雕塑是极其完美的,可人的形态也同样是极其完美的,所以说,人的形态使雕塑呈现出了千姿百态的形象。这对于绘画也同样如此,这是一目了然的。谈到诗艺,我们恐怕也将承认,只要诗艺是在表现人的生活和关系或在表现自然,则诗艺也可以从上述愉悦出发,只不过将出现不同于上述愉悦的另一种形式罢了;这是因为,愉悦是人所必需的:在精神上需要,在自然界里人对自然的各种关系上也需要。可值得一问的是:若我们转向音乐,又将出现什么样的情况呢?若可以说,在音乐上,艺术从中产生出来的愉悦是首要的,那我们就必须返回音响——并非出自人的声音和活动的音响。倘若我们非得将整个活动都简化为对鸟音和其他自然音的模仿不可,那么,这是一种推论,这一推论根本不能取得从造型艺术中导出的推论所取得的那一级别,因为对于须进行模仿的人的关系并不相同。如果我们去考察虽在另一方式上尚有争议,但毕竟一道算上了的另一艺术领域,即建筑术,并追问它又该是对什么的模仿,则它确实只显现

为人的作品,确实使人非借助于更令人惊叹、更令人难以置信的事物而不足摆脱它的印象。若这里从病态的印象出发,那么,有一些艺术分支便可轻而易举地产生出来,而另一些却很少能行。此话所指,或是领域本身并无预先设定的统一,或是产生方式不正确。但是,倘我们要从相反的立场出发来进行同一尝试并抵达了同一点,那么,我们就会更加确信,我们并不能对这两个出发点分别进行考察,而必须将它们交互溯源到对方那里去。这里还要补充一点:诗的情况将是怎样的呢?据说,诗得同人类世界的事物或也同自然界的事物打交道。若要详说,则诗应让人了解人的真正面目。但我要问:就因为其中所描绘的事物之故,那便成了诗么?显然不是。因为对事物的描述方式绝不是诗,虽然事物有很多——我们从外部感知了多少就有多少。就是说,诗并不是事物;而这样一来,关于自然模仿的整个概念便告完成。关于一个人,可以通过思想而对他作出极为肯定而又直观的描绘;但诗不是这样,不能在思考方面采用纯散文的方式。但若不是被模仿的事物,那艺术又是什么呢?若从这一观点来说,对自然的模仿确实不是艺术,而同时是对自然的改良、对自然事物的修正,那么,两者只不过表面看来相异而已——因为改良纯粹是另一类型的模仿;不过,在模仿中有某些改变,具体说,是改变模仿过程中有阻碍的东西,而本质上则一如原样。

我们若站到另一方面,则结果就绝不会是其他,而只能是:艺术并非这一关系中的艺术。在一些艺术中,从外部产生的印象本原怎样就显现为怎样,而艺术只使这种印象多样化,这当然是真的;在另一些艺术那里,就完全两样了,那我们就得进行划分,于是就不会有任何统一。

反之,若我们说,整个领域都是一种本原的创造力,那么,这在涉及不愿出现在那一概念中的那些艺术时是一目了然的。音

乐我们可以立即当作一种本原的创造力，因为这一和谐运动方式在自然界中是没有的。关于建筑术，情况也同样如此。但造型艺术又会是怎样的呢？造型艺术表现出来可完全是属于另一方面的。若我们补充说：美的概念在各种不同的气候条件下都不一样，在其他地区作为艺术类型的形态显得丑；这时，谁都会说，所出现的概念毕竟是成于已然事物的印象的。正如只有某一无可争议的艺术分支看来才归属另一方面一样，人们也看到，无论通过这种方式还是通过那种方式都不能到达一般的艺术概念。于是就只剩下两条路：我们要么放弃某些印象的相关属性，要么就只有放弃两种关系的对立。第一条路我们大约是无法走的，因为我们总是根据艺术作品产生出何种程度的印象而作出自己的判断的，就是说，这同人们所视为缺点以及通过话语而表达出的东西完全无关；换句话说，我们总是在努力追求效果。而人们是将此理解为某种别的东西的，并没有理解为纯粹的、产生于全部印象的愉悦；人们对此所理解到的是单方面的方向——在这一方向上，注意力应该引向一个特定的部位，以便在整体的和谐中把缺点掩盖起来。若一个艺术作品根本不产生任何印象，则谁也不会将之称为艺术作品；若我们站在一幅画前，则我们会说，这当然应是一件艺术作品，但我们是否立即将这一意向归之于艺术家，则我们认为这完全没有必要，因为艺术家并不知道这有什么关系。结果，谁也无法将印象同艺术家分开。就是说，再没有别的办法了，我们只有想法将两个立场——病态的立场和创造的立场，它们中的每一个看来都只适合于某些艺术——合而为一，以便获得一个一般的、自身中就完全包含任务的概念。这能通过什么途径而发生、同其他学科相比美学又在获得一个什么样的位置，以及这又只能通过某一途径来干——这些我都略去不顾，我只转向第二个立场，属于为艺术概念下定

义的立场。

我必须返回下述情况:在这一领域里,实践总是先于理论,人们先是从类似活动和产品的概况出发而后才去提出一般概念的。无论人们怎么据此而说:什么也不是、只是这一过程的结果的一个概念不可能是正确的,这一概念必须纯粹先验地给推导出来;人们尽可以这么说,可作为回答的是:思辨的概念在此根本不是本原上已经形成了的概念,它也并非不依赖于已然事物和经验事物就产生出来了的;若本原的方法是另一种方法,则结构也就会两样,就是说,关键在于这一方法是否正确。我在这里想要得出的,就是这个结论。值得一问的是:若不想略去据此而可给包含在思辨概念下的要素,又得对产生于人类自由活动的何种事物加以综合呢?这里有着重大的差别。这里,在问题归结到一整个艺术分支的本质之时,我仅想以例子来开始。不妨看看建筑术的作品;从本质上说,任何一幢再糟糕不过的建筑也毕竟是建筑;不妨再想想住宅的结构及其某些附属的简易装饰,这时就会问:这里,什么是艺术作品呢,是整个住宅还是那些装饰?意见在此将立即发生分歧。一些人会说,完全、特定地为共同生活中一个目的服务的建筑并不是什么艺术品,它属于机械的领域。但是,若在一座建筑上再加上这么些装饰,若这些装饰属于雕塑亦即属于艺术,这时,如果艺术家的活动根本没有因条件——为另一目的而给出的条件——的必要性而受到限制,则建筑从主流方面看就只是艺术了。这样,有人可能会说,教堂也只是一件艺术品了,如果在建筑时不考虑音响条件,也不为人在里面看起来或听起来好不好而操心的话。这里,只要事情属于建筑,我就不想这样来看待,我要干的,只是对产品进行区分:有些产品就其本质而言是艺术品,在另一些产品身上,只有某些东西才是艺术品。这后一类产品又应该给一道划入艺术品呢,还

是不应该？我们是否可以说，我们还必须把只是碰巧才成为艺术的这一切都算作艺术，亦即将其从主要部件那里分离出来而算作艺术——抑或不可以？事实上，若分离处处都那么容易就好了，那事情就好办了。我们再来看另一个例子。在语言方面，被视为艺术的不仅是诗，也有雄辩术。若我们置身于古代的政治领域并设想在发表一篇政治演说，这样，整个的演说都必须具有针对性，要打动在某一时间为某一目的而集聚在一起的听众的心，使他们下定演说人想要下的决心；但是，既然演说是完全针对这一目的的，演说便由于这一临时定下的目的而不是什么艺术作品。演说给人留下的印象也将是在对人对事对物方面的非凡的干练，亦即一种纯粹实践上的高超技巧，却还不能给归于艺术的概念之下。若我们来看看外在的东西，发现在整个演说的分段结构中、在个别的句子中，都有悦耳之音，都有和谐，于是我们感受到一种艺术印象；我们也只能获得这一印象，哪怕整篇演说根本不是针对目的的也罢。然而，我们也不能就那么随意地将之同演说截然分割开。倘若我们因那非主流之故而可将整个作品看作艺术品，换句话说，这一整个的类别并不属于艺术的概念，因而它只不过是从艺术中获取某些东西而已，那么，在这里情况就完全两样，就不是上述建筑中的那种情况了。两种观点都是可能的，而这一点也对艺术的概念有影响。如果我们在具有如此差异的分支中也发现了这种情况，那么，我们就必然会这么一般地来提问：某种在作品上才属于艺术的个别东西在把整个作品都变为艺术作品么？又是否在把类别变为艺术分支呢？也有类型相反的情况。语法规则不管搞得多么精密，仍然没有谁将之称为艺术作品；但若有人将之运用到诗句中去，那不就成了一个艺术作品么？要说这不是什么艺术作品，而是其中有些东西属于艺术，说韵律遭贬而为某一目的服务——这将是

远为轻而易举的事。尽管如此,但如果我把规则看作诗句,那我就可不照任何其他规则来评判诗句,比如《埃涅阿斯纪》[①]的诗句;这却依然是真的。因而,要问的是,我们须把事物的开端摆到多远的地方,我们得在哪些事物中去寻求、去审查我们的概念。这同样是一个我们首先要搞清楚的问题。

即使我们在这一关系上几乎已达无限细微之处了,我们也同样想要朝无限伟大那边望去。这是旧话了,但我们不可能会加以轻视的;若有人说:"整个世界都是一件艺术品",而这其实是最初使人信教的根由,亦即使人因艺术品而去探究艺术家,并以艺术家为前提的根由。我们发现,这样一来,我们就给带往无限伟大的事物那边去了;这里的问题是:在我们作出努力来给艺术概念下定义之时,我们还得对概念是否适合于整个世界这点加以考虑吗?实际上,这不会有什么重大的意义,因为整个世界并不是给出的;我们自身之中就能有作为整体的艺术作品——我们所用为此点之前提的、源于任一其他艺术作品东西其实是没有的。不过,这仍然是一个具有普遍兴味的问题,如果这样来提问的话:这若是道出,人们便会想到艺术——我们该怎样去把握艺术?——抑或想到机械意义上的艺术吧?倘若在这事上说,一切对世界进行考察的最高目的是将这一考察缩减为一种估算,是去对天体加以衡量和测量,那么,机械性艺术作品的概念看来其时便在充当基础。若我们从这一考察出发而返回康德,并注意到他是怎样把星斗满天的印象描绘成一个关于自然概念具有崇高性的、最有说服力的例子的,那就会倾向于将自己摆到另一边去,于是,我们意识里的艺术作品的概念看来便又在充当基础;须知,早在想到将考察转换为一种估算之前,人们就

---

① 古罗马最伟大的诗人维吉尔的著名史诗。——译注

已经把从这一边看去的天体看作艺术作品了。因而,问题在无限伟大事物方面的产生同在无限细微事物方面的产生毫无二致。在此,也就还需要某个我们非下不可的决心,因为我们否则就根本不能开始进行我们自己的考察。这便是些从属点——仅仅为了先知道,要找到艺术的概念,我们得怎样去进行考察。至于最后一个问题,则是最容易解决的,因为艺术本身的领域处于中间,介于无限细微事物与无限伟大事物之间。即使我们还想触及一点:有关伦理美表达的问题——伦理美把人引向类似于我们谈到的,关于一般自然印象的崇高性的情况,亦即一种完美的伦理生活得看作艺术作品,因为这一生活必定给人留下一种和谐的印象这一情况——那我们也必然会反对说,这毕竟不是本质性的、人们在伦理学说的伦理结构中作为出发点的考察,这同样也很少是人们在世界结构中必然会作为出发点的印象,因为艺术在此是附着于另一事物上的;若我们不想将在我们看来可能是艺术的东西——因为在它上面只有少许艺术——排除开去,而要一道加以考察,那么,我们就只会使艺术的概念陷于混乱。因而,在它上面凡非艺术、艺术在它上面纯属偶然的一切,我们全都排除开去,比如并非人为产生出来的东西。

我们必须作出决定,我们在此须向下行呢,还是向上行;我们把向上行理解为思辨问题,把向下行理解为技术问题。在有关艺术作品的技术规章和科学条目出现之前,艺术作品就已经有了——这无疑是自然而然的,换句话说,对我们而言,艺术本来就是一种现实。可这同样也适用于完全属于伦理范畴的一切人类活动。尽管这些活动是一种现实,科学的倾向也依然是将它们引出人的概念,去认识它们为什么实际如此而非别样。因而,这一情况恐怕在此还得加以确定,而这也当是从已然事物往上追溯到它的本原根基上去。只要这些艺术活动还是自由的、

从意志出发的,那它们就必然会给追溯到伦理考察上去;这种情况可能会以各种不同的方式发生——根据伦理学说本身概念的考察情况来定。若是满足于指出艺术活动同任何其他伦理活动都不矛盾,亦即艺术活动是得到许可了的,那么,恐怕就无法满足本当由此而提出的要求了;应该知道,这一活动没有因此而得到解释。我们看到的只是:若指向这一活动的方向产生出来,则伦理意识并未压抑欲望;但欲望的根子是什么,依然未予解释。倘我们想把概念解释为隶属于自由的,那么,我们就必须把自由放到一切伦理要求之下去加以考察,就是说,跟其他一切自由活动一起同时加以解释;而最后的根由也必须在伦理学中给确定下来,这样,我们就必然会说:在伦理学根本没有产生出来之时,在人类精神的发展过程中便存在一种实在的缺陷,而如果我们到达了此点,那我们也便在这从下而上的上升之中抵达了最高点。我相信,由此便已然可知,这个点是必然要达到的,如果伦理学应该形成一门科学的话。关于趣味及其他,可以谈出许多富有教益的东西,但它们并不是科学性的东西。这里要问的是:在这一方面,我们必不可免地要走多远呢?我们在此需要划出的边界是什么样的呢?如果我们在此为了先从后一个问题开始而考察所可能给出的技术性规章本身,那么,我们就又能说,这从本质上讲当是两种规章:用于艺术家的规章与用于鉴赏家的规章。第一类当是技术规则,第二类为批评规则,但批评规则却是与技术规则相关联的。显然,在这些规章中也将有不单能够从特定艺术分支概念中推导出的规则,而且同时也有从概念对我们所必须确定为物质的东西的关系之中推导出的规则。举例说,如果必须为雕塑家订出涉及大理石加工或一尊青铜铸像的规章,说明材料该这么那么处理,则这些规章既可用于艺术家,也可用于鉴赏家。若说这种情况必须避免,若不应该出现任何

失误，则这些规章是用于艺术家的；若说这恰恰是艺术作品在这一关系上应该具有的完美性的根底，则这些规章是用于鉴赏家的；这样，艺术作品就必须向触觉敞开大门，等等；这一切都是批评规章，但只同技术性事物相关。

因而，倘若我在此提出这一考察，那么，要将这种情况从我们的考察中排除出去的根由在下述情况中便是足够的了：这些规则并不仅仅源于艺术分支的概念，而且也源于这一艺术分支对材料的相互关系，比如在绘画中，其他规章该怎么为油画和水彩画制定出来。这是艺术学校的事；同艺术家一样，鉴赏家也需上艺术学校。这样，我们就在给自己划界线：凡经考察是完全超越艺术概念本身的东西，概不接受。但是，若这也显得极其确定，则这一界限毕竟还可能造成某些误解。具体说，如果我们考察某一艺术领域中的各种不同的下属种、类，举例说，若我们想到诗并考察诗的类别，如十四行诗、坎佐纳①、哀歌，并且发问道，我们能够直接从诗的概念之中推导出这些类别来么，那么，我们将予以否定，说它们是一种已然情况，并且，它们只要出现，就能够只被理解为诗歌形式，而谁又会断然说，假如不存在所有这些形式，诗便不可能是完美地发展了的呢。举例说吧，牧歌②和八行两韵诗③在我们这个国家中没有形成诗歌类别，后来甚至在法国也告消亡，在英国就根本没有出现。这些形式总是相对的、任意的，在某种程度上说也是偶然的形式。尽管如此，我们仍将不愿宣称我们必须将这两类规章从我们的考察中排除出

① 坎佐纳(Canzone)，13—17世纪出现于西欧的一种抒情诗体，歌颂骑士爱情。——译注

② 牧歌(Madrigal)，14—16世纪流行于欧洲的音乐—诗歌创作。——译注

③ 八行两韵诗(Triolet)，15—18世纪法国的一种诗体，情调轻快，形式严格，韵律为ABaAabAB(一共八行，A、B为重复诗行)。——译注

去,我们却将不得不对它们进行思考,尽管我们只限于寻求从艺术概念出发去对本质形式与偶然形式之间的差别加以把握,尽管个别的偶然情况仍将存在。在此,我们已然找到了一个点,在这点上,某些须排除出去的东西可在这一一般公式下加以把握,另一些东西则必然被接受;就是说,我们的界线正划过这一公式。往上就再没有什么界线可划了;这是因为,如果我们为艺术活动找到了伦理学上的位置,那我们也就为艺术作品留下的印象找到了伦理学上的位置,而且,只要我们到达了一门同样已然存在的科学的领域,那我们就根本无法穿出这一科学,而是我们的考察将停止在这一科学之中。往下我们将对界线加以确定;由于我们把艺术看作在理论出现之前已然存在的东西,所以,我们必须寻求在各个不同的层次上把一切已然存在的东西都化为艺术的概念,相反,涉及艺术学校的东西、属于生产的东西,我们都得由此排除出去。——这时,我们就将能够一览我们考察的整个规模了,而在本质事物之中便将由此而产生前进的方式方法和秩序混乱。显然,如果我们想先从大多沉在底下的东西开始,那我们就会使整个考察都陷入混乱,虽然就事态而言存在那种促使混乱发生的因素。具体说来,由于艺术活动是本来就存在的活动,因而,这一已然存在状况便是唤醒整个考察的东西,而我们也必须首先由此出发;所以,这个点就很可能把人引入下面的迷途:为了创立,我们必须首先概览一下理论于中产生的本原已然事物是什么。我们将不得不以对艺术中的多样性进行考察为开始,因为最重要的艺术分支全都是在理论出现之前就已然产生出来了的。这会产生下述的进程:我们首先必须寻求对个别的艺术分支加以确立和确定;但其后我们必须在尚未定下艺术的一般概念之前就确定下这些艺术分支;再后我们就将很难抵达关于个别艺术分支的正确概念了;而且,如果我们只想从

已然事物出发去把握所有这些分支、只想从已然事物出发去把握艺术的一般概念，那么，我们就将不敢肯定，我们是否非得同一个空洞的，而且还是破绽百出的抽象概念打交道不可。但若我们想从一个已然破绽百出的抽象概念开始，那我们可就根本不敢担保艺术分支既没有完全给一道接受入可从中寻求一般概念的物质，也没有被平均接受，而我们也没有把一种从属性物质理解为并列物质。——若我们想倒过来开始，并完全返回伦理学去，认为：倘若艺术一般地应该是人可以从事的活动，应该不属于必然在不断消失的空洞游戏领域，则必定会在伦理学中找到艺术的位置，而且，只要我们给自己提出任务——纯粹先验地在艺术的历史现象中往下直至我们的界线为止去构造整个的艺术这一任务，则必然有更多的东西由此而从艺术之中产生出来。但这如同第一件事敢于着手进行一样，也是白费工夫的事情。须知，这里不仅极易发生错觉，而且也不难证明追踪这一进程的伟人们就曾经有过这种错觉。人们设想在这一结构中是从上边来理解的；但人们总是眨巴眼睛、目光向下斜射已然存在之物；这时，恣意性便悄然进入结构，人们于是感到有必要将此迷误一道接受入结构。灵巧性越大，这样的恣意性便越容易伪装起来，然而这却肯定是于事无补的；须知，对此完全接受的人若攻击这种结构，则他便表现出这一恣意性；于是整个理论便告推翻。

这样一来，若两者都不可能是正确的，那我们又该怎样去研究作品呢？我想举另一个领域为例；在这一领域中，情况同样如此。如果我们在资产阶级社会中对人们的生活进行考察，则谁都必然会说，这时情况同我们领域的情况毫无二致。具体说来，这些各不相同的、我们称作国家的、在下边碰到数量惊人的形式的社会，全都是人类自由活动的产物；而这同样还是下述情况：这些活动早在人们想到其中含有理论之前就已经有了。若要问

在这一关系中理论的情况怎样,则任务就只是:大大小小的国家以多种多样的形式出现,它们具有潜在的、形式上的差异性;这一切都是现实,我们只能将之理解为已然情况,这从本质上看是在对理论的需求出现之前就已经有了的情况。倘若不愿接受下述意见,即整个国家生活都只会使人变得腐化,因为在自然界中表明的情况相反,而要从国家生活属于人类发展中的本质部分这一情况出发,那么就会得出结论:国家生活必然会在伦理学中获得自己的位置;于是同一任务便告产生。在另一方面,这里也还有艺术家和鉴赏家那一领域的情况,只不过这一对立并不如那边那么严峻而已;每个人都在国家机器上一道工作,并且是同艺术家一道,虽然这作为无限细微事物在告消失;这样,随之而出现的便是下述情况:同样,伦理学中的根子必然是已经从中长出来了的;另外,还需指出:这么一种生活领域得以发展——这是人类的自然界中的情况,而且也是作了交代的;国家的一般概念必然会在那里找到自己的位置。同样,我们在此也必然会说:我们能够以这两种方式去研究作品。已然出现的生活形式是很多的;国家的一般概念由于形式的这一庞杂的多样性而变得困难。若我们想说:只要我们敢肯定所有这些形式都存在,那我们就要尝试从它们之中推导出国家的概念——那么,这恐怕是一种程序吧;但情况依然如故,我们总不敢肯定这些形式全都有了,而依然可能的是:我们的概念是一个破绽百出的抽象概念,也只是一个抽象概念。所以,若我们略去将这些形式彼此区分开的东西,得到的也并非概念的一般性,而是分散开了的个别。但只要我们愿意接受另外的程序,并愿意以各种不同的形式而从伦理学中引出构成国家这一任务来,那么,如在我们领域所作的那种考虑便告产生。国家的概念必须在伦理学中给确定下来;但是,如果我们想要演绎出那些个别的形式,那么,同一种错

觉就又会完全出现，而同一种恣意性即对已然存在事物侧目的恣意性也会冒头；于是，理论就成了空洞的、行不通的东西。

因而，如果两者在这些对立情况中都不正确，那我们又怎样去研究作品呢？对于我们先前已经作为实际存在差异而发展了的东西，我们是要放在活动的形式之下，还是要放在病态印象之下去作为我们的对象来把握？——在对此作出决定之前，我们在这一关系中根本无法着手进行。我已经说过，我们必须将之彼此往回追溯到对方那里去。伦理学中的位置对于作为活动的艺术而言是必不可少的——只要我们在这一点上意见统一，那么，我们便也就已经确定：我们必须将病态方面统摄到自发方面和生产方面之下去。在以此为前提的情况下，要问的是：为了在对已然存在事物进行的考察中前进到我们所预先定下的目标，我们将在伦理学中依照我们所可能有的需要去找出任务来吗？若我们从伦理学开始，那我们将找出的不仅是艺术的概念，而且也是艺术，以使我们能够从中引出本质性的艺术分支；这一点的关键是：我们所往回追溯的伦理学本身是怎么形成的。但显而易见的是，无论概念对于我们能够多么富于成效，若不在概念的特殊性上考察我们所称为感性的东西，我们就将不能对概念加以确定。但这一特殊性也不能推演出伦理学，而必须把伦理学作为一种本来就存在的事实接受下来。因而，若我们以此为前提，那么，我们的程序便将由两个本质的、在某种意义上也是对立的部分来组成。我们将不得不从已有的、或多或少在每个人身上都存在的艺术规律意识出发，然后又只好往回走，以便找出作为伦理学上位置的一般艺术概念，与此同时，我们当然必须进入另一门科学——伦理学的领域。这一上升或这一思辨方向将成为第一部分；而艺术的一般概念一旦确定下来并从这一意识出发，我们就将不得不去对各种不同的艺术分支进行考察，以便

对每一分支的本质加以确定——一方面涉及一般的概念,另一方面涉及属于各个领域的各种形式的可能性,而且,同样也为了看到,这些形式把单个艺术分支的概念推进到何种程度了。与此同时,我们当然将不得不从更是一种偶然现象的、但总是置身于某一分支的东西出发去对处于这么一种直接与艺术分支相关的关系中的东西加以区分。这第二部分已经需要更加指向历史的方面,但却仍然处于我们的考察所停留在一般中的那部分范围里。

我们当然也能够借助于所有这些说明去跟踪反方向上的秩序,但我们的考察这时却将获得另一种特性。我们能够开始以已然实际存在的那些单个的艺术分支为前提,能够在每一分支的领域中考察该分支,能够从最后那一分支着手,能够依照各种各样形式和艺术分支的实际情况而把它们妥善地排列起来;这样,我们也将通过某种估价而把偶然事物同在于事物本身之中、本质性的东西区分开,将后者确定下来并使之上升为一般。我们所力争获得的第一个结果当是对已然事物的总结,是把在已然事物各种不同表现类型中的众多个别艺术的领域作为一个整体来看待;如果我们搞完了各种不同的艺术分支,那我们就会尝试是否可以提出能将这些分支统摄起来的、艺术的一般概念来,以及伦理学中的一个位置可否为此给找出来。此时,后者会暂时显得成问题——而我们一般地也必然会设法去对它作出这样一种估价,以便经由这一途径而把更加适合于解决最后这个任务的东西同很少适于解决这一最后任务的东西区别开来。于是我们无疑就会永远都在进行评价;但这恰恰是同科学相对立的道路,确切点说,是经验的道路。所以,倘若我们想要在刚才描述的道路上继续前进,那我们就必须首先证明我们把美学确定为一门独立的学科是正确的,于是我们也就必须同时进入另一

门学科;这是因为,恰恰只有通过伦理学和美学之间的关系才可以证明这样做的正确性;而这一关系还把我们引向一种一般的考察。

如果没有下述前提:知识就是一门知识,我们于其中所作的所有划分都必然要返回到知识的那种统一和总体,那么,要进行一种科学考察,要证明那样做的正确性,是不可能的。我们将这点确定下来,随后,所有可能的科学便能够相互处于一种双重的关系,即并列关系和从属关系之中;具体地说,并列在一起的是能够在发自整体思想的同一行动中给确定下来的那些科学,反之,若一门科学在对它进行中介的另一门科学尚未提出来之前不可能从整体的思想中给提出来——处于这种关系中的便是处于从属关系中的科学。从一门科学返回与之并列的另一门科学的领域,又返回从属于它的一门科学的领域,这可完全是另一回事;我并不想以此宣称一者正确而另一者不正确,而毋宁说一者同另一者一样都是必不可少的,我们也将必须两者都搞——只不过每一者都在另一位置上进行而已。如果我们返回从一开始起就提出了的、肯定固着在本质事物上的、关于刚提出不久的原则的知识结构,那我们便处处都发现,伦理学和物理学是作为并列科学提出来的,而另有一门科学高于这两门科学,或说这两门科学从属于这门更高的科学——这门科学时而被称为辩证法,时而被称为形而上学或 *philosophia prima*(第一哲学)①或别的什么。但人们没有提出任何其他科学来同那一科学并列,就是说,人们是以下述情况为前提的:任何第三领域都不属于的、介于人类自由活动中人类精神与自然界之间的、一种本质性的关

① 亚里士多德的哲学术语,即形而上学;在古希腊,哲学是一切学科的总称;亚里士多德将自己的哲学学说分为两个部分:第一哲学和第二哲学;第一哲学的研究对象是“作为有的有”即研究事物的本性和发生发展的原因。——译注

系并不存在。倘若我们探究我们现在要搞的学科,那么,结果便是:一旦那两门学科并列起来了,则我们所探究的那门学科便必定隶属伦理学,因为我们在此得去进行的活动、艺术中的动因是人类自由活动中的人类精神。因而,若我们的学科的客体存在,则这一学科在人类自由活动中只隶属于伦理学。如果美学只作为从属于伦理学的东西而存在,我们便必须开始返回伦理学,这是自然的;因为只有以此方式,我们才能找到它的真正本质。我已经说过,如果不预先把其实是艺术器官的人之感性,既涉及活动的与接受的方面,又看作已然现实,那么,要实现意图就是不可能的。我也曾顺便引用过谢林的话——自然是只关于造型艺术的;他说,必须寻求从精神科学出发,更须寻求从自然科学出发去对造型艺术作出解释。这里若要求返回物理学,在我们看来是过分了。我在那里所说过的又正是返回物理学,因为人的感性毕竟是有终极的,而由于这一终极,感性才属于精神,但感性在自身的现实存在中又是只由自然限定,也是只从自然出发才可理解的。因而,若我们必须返回感性,那我们也必须返回自然科学;我们的问题要比谢林的问题远为一般化得多,这是因为,由于每一艺术分支都是同感性关联在一起的,它在自然界里也就必定具有某种特殊东西——人必须返回的目标,正是这种特殊东西。让我们以音乐这个完全对立的艺术分支为例吧。在此,人必须立即返回某种物质现象去,返回音响的产生,返回音响的条件——尤其是音响之所以变为音调的情况。每种艺术都是如此,都必须有自己的物理学上的基础;对于返回物理学与其实不能称为返回的东西——到物理学那边去,对于这两者,我们也必须加以区分,认为它们是各不相同的。如果站到这些领域的位置上,便将自然而然地由此而得出下述的结果:同构成原则的东西相比,返回伦理学是本原的;而从伦理学中建立起来是关

键的一环；相反，到物理学那边去是多次的，但不是本原的。须知，我们从不可能直接到物理学那边去，如果我们不想在我们的行进途中进入经验的话。若我们想要忠于我们的途径，那么，到物理学那边去就必须基于返回伦理学。

此刻，我们想要把这一普遍考察再继续往前推进一步。若一般地对事物进行思考，那我们就将作出如下的表述：伦理学把某些学科变成了隶属学科，其中就有我们的这个学科，就是说，这些学科必须基于伦理学；在这些学科想要发展、成为注目对象之时，在它们之中出现到物理学那边去这一情况就是必不可免的。倘若我们把握住了隶属于伦理学概念的科学，那么，显然这类科学就必然有许多；这时要问：我们将有可能预先宣称其他隶属于伦理学的科学同样也必须到物理学那边去抑或不必吗？倘我们不能够作出这一断言，则便是美学的特点；若我们必须这样宣称，则根源在其共同的自然界中；而自然之所以是自然，只因为它们都处于伦理学中；这么一种到物理学那边去的必要性恐怕在伦理学中就已经出现了。我想，如果我们在进行类比时停留下来，那我们就能够毫不怀疑，在政治学中同样也必不可免地会出现到物理学那边去的情形；这是因为，从任一国家的本质成分来看，国家的形成方式是各不相同的、多种多样的，而由于人在这一领域中的全部活动都处于自然界之中，国家形成方式上的这一差异性都将只能在涉及那种在物理学中有其科学位置的东西的关系之时并在此前提之下来加以理解。因而，我们必须把到那边去这回事当作某种普遍的东西来看。现在我们再往前进，并说：若物理学和伦理学是互相并列的科学，若其中一门自身含有到另一门中去的必要性，那么，反过来也一样，另一门自身中也含有到那一门去的必要性，否则它们就不会是互相并列的了；倘若这种情况在科学的现实里不应该出现，那么我们就会

倾向于认为,这是一个缺陷。长期以来,这已经是这一科学的历史了;而这一方面也因而依然尚未形成。在另外的时期,这一情况又得到了发展,但方法不正确。若我们把到另一边去这一情况确定为相互的、必然的,那么,这就不可能在对立面中获得自己的根据,因为并列事物恰恰由于自己的特殊性而是对立的;因而,根据必然在于那种位于它们的对立之上的事物之中,换句话说,必然在于那门更高的、我们所称为辩证法的科学之中。其后又将出现什么情况呢?显然,我们的程序的第一部分不可能如开初所显现的那么简单,我们也不能满足于返回伦理学,而必须上升到那门更高的科学中去,以便为到物理学那边去获得必不可少的根据,但我们因我们的学科之故而只好不干这件事,而只须为到物理学那边去作出论证。我已经说过,如果我们不以作为已然事物的人的感性为前提的话,我们就无法在伦理学中为我们的学科找到位置,所以,我们将在开初时就立即感受到这一可能性,并因而到达那一更高科学的领域。

悲剧、喜剧和正剧的原则

黑格尔　著

王汝　译

译者附识　前面这一节译文选自黑格尔的《美学》一书，在那里，黑格尔简要地阐述了戏剧的几种主要类型所依据的原则。

戏剧在黑格尔的包罗万象的庞大美学体系中占有很重要的地位。根据黑格尔的说法，艺术作为绝对精神发展中的一个环节，它本身也有自己的发展史。象征艺术、古典艺术和浪漫艺术便是艺术发展的三个主要阶段或类型，与之相适应的艺术形式或者种类，则有建筑、雕刻、绘画、音乐和诗。诗是最高的艺术，它以语言作为表现的手段，成为观念性最强的艺术。诗又分为三种，即史诗、抒情诗和戏剧诗。史诗偏于客观性，抒情诗偏于主观性，戏剧诗则把主客观统一起来，所以在诗之中又以戏剧诗为最高。黑格尔这种看法，是符合于他的唯心主义哲学精神的。

但是黑格尔对戏剧的推崇还有可取的辩证的一面。他认为戏剧在一切艺术形式中是最适合于表现矛盾冲突的，其他艺术，例如绘画，最多只能表现出矛盾冲突过程中的某一瞬间，而戏剧则能充分表现出矛盾的展开和解决的整个过程。正因为这样，所以黑格尔说，充满冲突的形势特别适宜于作为戏剧艺术的对象，戏剧艺术可以把美的最完满、最深刻的发展表现出来。在马

克思主义以前的西方美学史上,黑格尔是自觉地运用辩证法观点去解释戏剧特性的最突出的代表。

黑格尔关于悲剧和喜剧的基本思想,早在他的耶拿时期的名著《精神现象学》里就已开始形成,并且构成"艺术宗教"中的"精神的艺术品"这一节的主要内容。但是在《精神现象学》里,整个艺术的领域还没有从宗教中分离出来,黑格尔的美学思想也才初具雏形,尚未成为严整的体系。所以要了解黑格尔的更成熟的戏剧观,还得求助于他的《美学》。

黑格尔的著作是以晦涩艰深著称的,我们选译的这一节由于谈的是一般原则,没有多少具体的例证,所以令人相当费解,其中尤以有关悲剧的部分较为困难。在这里,我们试对他的悲剧理论作一简略的说明。

在黑格尔看来,悲剧的实质在于由精神力量的差异对立而造成的矛盾冲突,而悲剧行动的真正内容就是由这些力量提供的。用他的话来说,这些力量是有"实体性的"、"神圣的",也就是带普遍性的伦理力量。伦理实体是一个由不同的力量和关系所构成的统一整体,它本身包含着差别和矛盾对立,因此当它体现在现实世界里的时候,它就分裂成各种特殊化的力量。这些特殊化的力量各自处于片面的孤立的状态,互相排斥,于是原先的和谐即告消失,产生了不可避免的冲突。在悲剧里,这些特殊化的力量各自体现为人类激情的各种特定的目的,如家庭之爱、爱国精神等等,它们各自提出片面的、极端的要求,而悲剧性格的本质即在于它完完全全服务于一种特定的伦理目的,满足它的要求,而不顾及其他伦理目的。这些孤立的伦理力量就自身来说,似乎都是合理的,但由于它们在实现自己的要求时,丝毫不顾及对方同样合理的要求,因此它们都有片面性,都有过错,就应当受惩罚,于是体现一种单独的伦理力量的个人便被毁灭

了。但是,通过悲剧人物的毁灭,矛盾终于得到"和解",原来悲剧的结局不是单纯的否定,而是通过否定重新达到肯定。实际上,随着悲剧人物受惩罚而遭到否定的,并不是他们所代表的伦理原则本身,而只是它们的片面性,片面性既被否定,真正的伦理实体就建立起来了,于是冲突就在矛盾的"和解"中消失,达到了新的和谐,这就是黑格尔的所谓"永恒正义"的胜利。

我们以黑格尔所经常谈到并且推崇备至的《安提戈涅》一剧为例。黑格尔认为,这个悲剧的实质在于"两种最高的伦理力量的冲突",安提戈涅代表亲属之爱,克瑞翁代表国家法律,两者自身都是合理的,但因为互相损害对方,所以又都是片面的、不正义的,结果双方互相冲突,都受到了惩罚。可是在这场冲突里,无论亲属之爱或国家法律本身都未被否定,被否定的只是它们的片面性,所以经过一场惨祸以后,真正的伦理实体终于又建立起来了。

应该指出,黑格尔认为他的上述悲剧理论只有对古希腊悲剧才完全适用,而对近代悲剧来说就不完全适用。这是由于在近代悲剧里,主观性的因素日益增强,悲剧人物与其说代表伦理力量,倒不如说是受他们个人的目的、志向和情欲所驱使。因此,在古代悲剧里,矛盾冲突是在代表不同伦理力量的悲剧人物之间展开的,而在近代悲剧里,则性格本身发生分裂,两种对立的意图和情欲在同一性格之中进行斗争,矛盾冲突主要是在性格内部展开的。例如在《哈姆雷特》里,真正的冲突并不发生在两种伦理力量之间,而发生在哈姆雷特本人的主观性格之中。

黑格尔用辩证法的矛盾对立的观点去解释悲剧,这是他的悲剧理论的深刻之处,但是他的理论也含有不少唯心主义的糟粕和企图调和矛盾的错误见解(例如关于矛盾的"和解"和永恒正义的胜利的说法),因此我们必须采取批判的态度,才能从中

救出“合理的内核”。

关于喜剧,黑格尔说得比较明白易解,我们不再赘述。值得注意的是,黑格尔指出了可笑性和喜剧性之间的区别,他的见解是相当深刻的。

译文根据的是1955年柏林建设出版社出版的黑格尔《美学》(巴森格编辑),在翻译过程中,还参考了杨凯列维奇的法译本(巴黎1944年版)、波波夫的俄译本(《黑格尔全集》第十四卷,莫斯科1958年版)和奥斯玛斯顿的英译本(伦敦1920年版)。以上各种译本对原文中个别难解之处的理解也不尽一致,我们大都根据原文直译,以免失真,译文如有不当,尚希读者指正。为了使读者易于理解,我们在个别地方,酌量加了几个字,补足语意,凡译者所加的字,都放在方括号内标出。文中的附注,都是由译者加的。

史诗分类的主要基础应当在下面的区别中探求:即以史诗方式展示的本身带有实体性的东西,究竟是通过它的普遍性表现出来的,还是通过客观的性格、事迹和变故的形式表现出来的。与此相反,抒情诗依照不同表现形式的顺序来分类,有赖于内容和主观性(内容就是它的内在本质)交织在一起的强弱的程度和方式。最后,戏剧诗的中心问题既然是各种目的和性格的冲突以及这种斗争的必然解决,它就不能不从个人同他的目的与其内容的关系中得出它的各种体裁的原则。这就是说,这种关系的确定性是规定戏剧冲突及其结局的特殊形式的决定因素,并因之生动地、艺术地表现全部过程的主要类型。我们在这方面需要加以推敲的主要之点,一般说来就是构成每一个真正行动的本质东西的环节:一方面,就实体来说,是健全和伟大的

东西，亦即现实世界中神性的基础，也就是个人的性格和目的所有的真正的、自在而又自为地永恒的内容；另一方面，亦即享有毫无拘束的自决和自由的主观性本身。说实话，自在而又自为地真实的东西，在戏剧诗（不管以什么样的形式表现行动）里，总表明自己是埋没不了的、能够自我显示出来的东西；但是这种凭借自我显示而露面的真实的东西的特殊式样，却具有各种不同甚至于对立的形态。这些形态又取决于个人、行动和冲突中所保存下来而又起规定作用的形式，究竟是在实体性方面，还是相反地，是在主观任意、愚妄和乖谬等等方面。

所以，我们应该就下列各种体裁，考虑这一原则：

第一，根据悲剧的实体性和原始的类型考虑把它应用于悲剧；

第二，考虑把它应用于喜剧：在喜剧里，愿望和行动的主观性本身，正如外在的偶然性一样，统治着一切关系和目的；

第三，考虑把它应用于正剧：正剧是前两种体裁的中间阶段，即较狭义的戏剧。

（一）首先，关于悲剧。我这里只打算简论一下最一般性的主要特征：关于它们的更具体的特质，只能通过不同的历史发展阶段来阐明。

（甲）悲剧行动的真正内容，是由存在于人的愿望之中的一些实体性的、自身合理的力量所提供的。这些力量决定悲剧人物追求的各种目的。这些力量就是夫妇、父母、子女、兄弟姊妹之间的家庭之爱；另外就是国家政治生活、公民的爱国精神、统治者的意志；还有宗教生活，然而不是出之以清净无为的虔诚的形式，也不是出之以人心里的对行为的善恶的神圣判断的形式，而是相反地，出之以对各种现实的利益和关系的积极干预和积极追求的形式。真正的悲剧性格是完全和谐如此类的要求一致

的。他们无条件地成为根据自己的概念所能与所应成为的性格;这就是说,他们不是以史诗方式罗列出来的一种成分复杂的整体,而只是由该特定性格的一个本身有生命力、有个性的单一的力量所推动,来和上面所说的有真正生活内容的某一个合乎他的个性的特殊方面严密扣合,并准备加以保卫。上升到这种高度,直接[①]个性里那些纯粹属于偶然性的东西就消失了,而戏剧艺术里的悲剧主人公,不管他们是各实体性生活领域的有生命力的代表也好,或者由于自由的自我信赖而获得伟大与坚强的性格也好,都像雕刻那样,卓然不群。也正是这样的缘故,从这方面来说本身比较抽象的雕像和神像,比一切冗长的诠述和注释,都能更好地说明希腊人的崇高的悲剧性格。

所以一般地我们可以说,原始悲剧特有的主题就是神性,不过不是构成宗教意识的内容本身的那种神性,而是进入尘世、进入个人行动的那种神性,然而在这种现实中,既未丧失它的实体性的性格,也没有转化为自己的对立面。在这种形式下,愿望和行动的精神实体就是伦理。因为如是就伦理的直接本性来领会伦理,而不单纯以主观反思的观点把它看作形式的道德的话,那么伦理就是尘世里实现的神性、亦即实体性;它的特殊方面,犹如本质方面那样,提供能使真正的人类的行动进行的内容,并以行动本身来说明和实现自己的本质。

(乙)一切进入客观现实的事物,必须遵从特殊化的原则;而伦理的力量,犹如行动中的性格一样,按照特殊化的原则,从它们的内容和它们的个别表现来看,是有所区别的。假如根据戏剧诗的要求,这些特殊的力量被召唤以一种积极的形式自行表现,并作为投入行动的人类激情所追求的特定目的来实现,可

① 指尚未进入具体生活的实体的个性。

是这样一来，它们之间的和谐就破坏了，彼此也就壁垒森严地对立起来。于是个人的行动，在特定情况之下，力求实现某一目的或者性格，同时由于这一目的或者性格，根据它给自己规定的限制，处于一种片面的孤立的地位，势必会引起和它对立的激情来反对自己，因而导致难以避免的冲突。所以原始的悲剧就在于：在这样一种冲突里，对立的双方，就其本身而言，都是合理的，可是从另一方面来看，双方只能把自己的目的和性格的肯定的内容，作为对另一个同样合理的力量的否定和损害予以实现，结局就是它们在伦理的意义上，并且通过伦理意义来看，全都是有罪的。

我已经谈到这种冲突的必然性的一般根据。伦理的实体，作为具体的统一体，是一个具有不同的关系和力量的整体；这些力量也只有像欢悦无边的神祇那样处于静止状态，才能在安逸生活的享受中，实现精神的创作。相反，这种整体的概念，就含有从原来是抽象的理想性到现实性和尘世现象的过渡。也正是由于这种因素的缘故，单纯的区别一旦在特定情况的基础上为个人性格所掌握，就必然转化为对立和冲突。所以神祇能真正完成他们的使命，只有在奥林匹斯山里和想象与宗教观念的天上，才能保持他们的平静的闲适和统一；但是他们既然实际上，作为一个人的某种激情，进入了现实生活，那就不管具有任何合理性，也会由于自己的某种孤立和相互对立的状态，陷于有罪和不正义。

（丙）可是这样一来，一种我从调解的矛盾就出现了。尽管这种矛盾是可以实现的，但是不能作为实体和真正的现实在这里把自己维持下去；相反，它的真正权利，毋宁说，只在于它作为矛盾而能扬弃自己。所以第三，这种纠纷的悲剧性解决，就像悲剧的目的和性格那样合理，也像悲剧的冲突那样必然。通过这

样一种解决,永恒的正义才能在若干目的和若干个人身上实现,也就是说,使扰乱它的安宁的个性毁灭,从而恢复伦理的实体和统一。因为尽管各种性格以为自己是正当的,但是他们带着有害的片面性,只能矛盾地导致悲剧性结局。但是那一定能实现的真正实体性,不是各种特殊性的斗争,尽管斗争在尘世的现实和人类的行动中有着本质的根据,却是一种和解:在这种和解里,特定的目的和个人,和谐地进行活动,并不形成损害和对立。所以在悲剧结局中被扬弃的,只是片面的特殊性;它原来就没有能使自己适应这种和谐,如今在它的行动的悲剧进程中,不能抛弃本身和自己的企图,就不得不眼睁睁看着它的全部整体趋于毁灭,或者至少发现自己被迫放弃实行自己的目的,如是做得到的话。说到这里,大家知道,亚里士多德说过:悲剧的真正作用是引起和净化恐惧与怜悯。亚里士多德的意思不仅在指和我的主观一致或者不一致、愉快或者不愉快、引人入胜或者令人生厌的单纯感觉——这是一切定义之中最肤浅的东西,只有到了现代,人们才决定把它当作赞同或者不赞同的原则。因为就艺术作品而言,首先就该展示和理性与精神的真理相一致的东西;而探索有关的原则,就该把我们的注意力转移到完全不同的观点。为此,我们就不该把亚里士多德这句话,局限于恐惧和怜悯的单纯的情感,而应该把它和内容的原则联系起来,因为内容的艺术展示就是为了净化这些情感用的。一方面,人可能害怕外界的有限的力量;另一方面,又可能害怕自在与自为的力量①。而人真正应该害怕的并非外界的力量及其压迫,而是伦理的力量。伦理力量是人对自己的自由的理性的一种规定,同时又是永恒和不可侵犯的东西,在被人蔑弃的时候,人就把它请来反对自

① 即指伦理力量。

己。正如恐惧一样,怜悯也有两个对象。第一个对象涉及通常的敏感,换一句话说,就是对别人的灾难和痛苦的同情,我们把它作为有限和否定的东西来感受。眼光短浅的妇女尤其容易有这种怜悯心。但是高尚和伟大的人,却不要这种怜悯心去怜悯人和被人怜悯。要知道仅仅注意无足轻重的方面、也就是灾难的否定的环节,就含有对受难者的轻视。相反,真正的怜悯伴有对受难者的伦理合理性的同情,伴有对受难者应有的肯定性与实体性的同情。流氓和无赖是不能引起我们这种怜悯之情的。所以既然悲剧人物,引起我们对被损害的伦理力量的恐惧,又在本人遭受厄运时引起悲剧的同情,性格本身就必须是有内容的和有力量的。实际上,也只有真正的内容才能感动一位高尚的人的心灵,并一直震撼到它的深处。因此,我们决不应当把我们对悲剧结局的兴趣和单纯的满足混为一谈,让一个悲惨的故事,一件仅仅作为厄运而出现的不幸事件,博取我们的同情。人人可能由于外在的偶然机遇和相关的环境条件,例如疾病、丧失财产、死亡等等,遭遇这一类的悲伤事故,事故既非本人构成,当然也无责任可负。如果人们感到兴趣,真正的兴趣也只是急于助一臂之力的热忱而已。如果人们做不到的话,这种悲惨和忧患的画面也只会使人难过而已。相反,真正悲剧的灾难,却完全作为本人的行动的后果,落在积极参与者的头上的;他的行动是合理的,同时由于引起冲突,又是有罪的;由于他是全力以赴,自然也就无从卸责。

所以在单纯的恐惧和悲剧的同情之上,还有和解的感情;悲剧通过永恒的正义的景象提供这种感情;永恒的正义有绝对的权力,去处理各种片面的目的和激情的相对合理性,因为它不能容忍,按照自己的概念说来,原本是彼此和谐的伦理力量,会以胜利的姿态,在真实的现实中,不断发生矛盾和冲突,并把这种

情形保持下去。

根据这个原则,悲剧性主要就建立在这样一种冲突及其解决的显示,因此就全部表现方式来说,只有戏剧诗能使悲剧性的全部范围和过程适应艺术作品的原则,并予以充分发挥。也由于这个原因,直到现在,我才找到机会谈了一下悲剧的显示方式,虽然在多种样式下,它对别的艺术也有影响,不过影响的程度却浅了。

(二)在悲剧里,永恒的实体性以胜利的姿态在和解形式下出现,因为它从相互斗争的个性中,仅仅抛弃了虚假的片面性,至于悲剧所力求的肯定的东西,则被永恒的实体性,作为应该保持下来的东西,表现在自己的不再处于决裂状态的积极的中介作用中;相反,在喜剧里,占上风的是对自己有无限信心的主观性。因为只有这两种行动的基本环节,才能在把戏剧诗划分为不同体裁时,相互对立起来。在悲剧里,个人通过自己的真纯愿望和性格的片面性来毁灭自己,或者,他被迫低头来接受他所反对的实体性的东西;在喜剧里,个人通过自己并在自身内销毁一切,我们在对他的笑声中,看见他们的主观性的胜利,因为他们的主观性居然还能在自身内屹然挺立着。

(甲)所以喜剧的普遍基础是这样一个世界:人在这里,作为一个主体,使自己成为高于一切的主宰,而这一切的他看来,又构成他的知识和成就的本质内容,也就是说,这个世界的种种目的,由于自身的非本质性,被自己破坏了。例如,一个民主的民族,公民自私自利、好斗、轻浮、目中无人、没有信仰、没有知识、喜欢饶舌、好吹牛、爱虚荣:这样的民族是不可救药的,只能在自己的愚昧中瓦解。然而不是任何缺少实体性的行动,仅仅由于缺少,就有喜剧性。人们往往在这一方面,把可笑性和真正的喜剧性混为一谈。本质和现象、目的和手段之间的任何对比,

都可能是可笑的；可笑是这样一种矛盾：由于这种矛盾，现象在自身之内消灭了自己，目的在实现时失去了自己的目标。但是对喜剧性，我们还应该提出更深刻的要求。例如，人们的恶习就不是什么喜剧性。关于这一点，讽刺作品向我们提供了一个非常枯燥的证明，不管它用何等鲜明的颜色描绘了现实世界和品德高尚者的理想世界之间的矛盾，〔总是枯燥的〕。另外，愚蠢、荒谬和无知，虽然惹我们笑，同样不一定就有喜剧性。一般说来，怕是没有比令人发笑的事物，彼此之间更为不同、更为性质相反的了。最平庸和最无聊的东西会惹人笑，同时最重要和最深刻的东西也会惹人笑，如是这里露出和他们的习惯与日常的观点相违背的最微不足道的情况。笑在这时只是一种自鸣得意的聪明的流露，只是一种说明他们有足够的聪明来理解这种对比和自己意识到这一点的标记。我们同样还有嘲弄、讥讽、绝望等等的笑。相反，和喜剧性有关连的，一般来说，是能使自己高过于自己的矛盾的无限欢乐与信心，因而不会感到悲伤，也不会觉得自己不幸；这里有主观性的陶醉和满足；主观性在信心高涨的时候，是能忍受自己的目的及其实现破灭的。刚愎的理智办不到这一点，尤其是在别人看来，行为最为可笑的时候。

（乙）说到可以成为喜剧行动的对象的内容的样式，我只打算一般地涉及以下几点。

第一，一方面，自在而自为的目的和性格都是没有实体性内容和自相矛盾的，因之不能实现。例如贪婪，就它追求的目的来说，或者就它使用的猥琐手段的概念来说，先就显出本身是虚空不实的东西。因为贪婪把财富的僵死的抽象、亦即金钱本身看作最终的现实，止步不前，放弃任何其他具体的满足，力求得到这种空洞的享受，然而由于它的目的和它的手段都无能为力，也就对付不了诡计、欺骗等等。但是假如有人认真地把这样一种

自身虚假的内容[1],当作自己的生存的全部内容,和自己的主观性结合起来,结局就是:这个生存的内容一经从脚底下抽掉,他从前越是紧密地依靠它,现在也就越是陷于不幸,——这样的描绘,根本就缺少喜剧的真实核心,而且在任何地方都是一样的:一方面是实际情形的可悲,另一方面是纯粹嘲笑和幸灾乐祸。所以喜剧性是这样的:尽管那些自身毫无意义的微不足道的目的,看起来确实是在以十分认真的态度和规模巨大的准备工作,力求实现,但是对于主体[2]来说,因为他本来是追求某种自身微不足道的东西,所以在他达不到目的时,事实上也没有什么遭到毁灭,自然就能高高兴兴地摆脱这场失败。

第二,〔另一方面〕,个人努力追求实体性的目的和性格,可是作为个人,却是与实现这些目的和性格完全相反的工具,这时就发生了相反的情况,所谓实体性变成了纯粹的想象,对自己和对别人都是一种假象;它的确也赋予自身以本质性事物的外表和价值,但正是由于这一点,目的和个人、行动和性格就被卷入了矛盾;由于这种矛盾,预想中的目的和性格的实现就受到了破坏。这一方面的例子有阿里斯托芬的《公民大会妇女》[3],在这出戏里,那些企图讨论和制定新的国家宪法的妇女,依然保存着妇女的全部脾气和情欲。

除了前两个因素以外,还要加上第三个因素,即对外在偶然事故的利用;由于这些偶然事故的多样的、特殊的错综结合,就出现了一些这样的形势:各种目的与各种目的的实现、本人的性

---

① 指贪婪。

② 指人物。

③ 《公民大会妇女》作于公元前 4 世纪初叶,内容叙述雅典妇女在普剌萨戈拉的领导下乔扮男装,召开公民大会,决定将政权转授给妇女,然后实行社会改革,将私产收归公有,并实行公妻制。

格与性格的外在表现，都在这里处于喜剧性的对比，并导致同样喜剧性的解决。

（丙）但是一般说来，喜剧性不仅首先来自目的本身的矛盾的对比，而且来自与主观性和外在环境的偶然性相对立的内容的矛盾的对比，所以喜剧行动甚至于比悲剧行动更迫切需要得到一种解决。这就是说，自在而又自为的真实与它的个别现实之间的矛盾，在喜剧行动中是更加深刻的。

然而在这种解决中被毁灭的，既不是实体性，也不是主观性本身。

作为真正的艺术，喜剧所承担的任务，不是通过它的描述，把自在而又自为的理性表现为本身乖谬而又势将崩溃的东西，而是相反地表现为：它在现实中，既不曾使愚蠢和非理性的、虚假的对立与矛盾取得胜利，也不曾使它们持久地存在下去。例如，阿里斯托芬嘲笑的不是雅典人生活中的真正的伦理性的东西，也不是真正的哲学、真正的宗教信仰和真正的艺术；他指给我们看的那类正在自趋崩溃的蠢事，是丧失了旧信仰和旧道德的民主制度的恶瘤，是诡辩、悲剧的泣声和哀叹、反复善变的空谈、争论癖等等，都是与国家、宗教和艺术的真正的现实显然对立的东西。只有在我们的时候，柯哲布①才会卑鄙地抛弃道德上优秀卓越的东西，而去美化和维护那种只是为了被人摧毁才有权利存在的东西。

但是同样，在喜剧里，主观性本身也不可以消灭。这就是说，如果出现的只是有关实体性的假象和形象，或者自在而又自为的虚假和微小的东西，那末毕竟还保留有较高的原则、即本身牢固的主观性；这种主观性，在一种高于这一切有限存在的毁灭

① 柯哲布（Kotzebue，1781—1819）是德国剧作家。

的自由之中,确立于自身以内,而又极其幸福。喜剧的主观性成了现实中所表现出来的一切事物的统治者。与实体性相符合的实际现象,就因此消失了;现在,自身缺乏本质的东西既然通过自己取消了自己虚假的存在,主体就会把自己看作高于这种解决的主人,本身不受纷扰,怡然自得。

(三)处于悲剧和喜剧之间的是戏剧诗的第三种主要体裁,它的重要性较差,虽然在这种体裁里,悲剧和喜剧的区别力求调和,或者至少可以说,双方并不把自己作为互相完全对立的东西孤立起来,而是互相联系在一起,构成一个具体的整体。

(甲)例如,古人的羊人剧就属于这一类。在羊人剧里,主要行动本身,如果缺乏悲剧性的话,毕竟也是很严肃的,而与之相反,羊人们的歌队却用喜剧方式处理。悲喜剧也可以归入这一类。普劳图斯在他的《昂费屯永》里,给我们提供了一个例子;他在序幕中,通过麦尔库尔,预先宣布了这一点;他是向观众这样说起的:"你们为什么愁眉不展?是因为听说我要演一出悲惨吗?我是一位神,如是你们愿意的话,我可以把它变化一下;我要从悲剧里制造出一个喜剧来,并且使它具有完全同样的诗句;我将从中制成一出混合的悲喜剧。"

普劳图斯在说明这种混合的理由时指出:一方面有神祇和国王,作为登场人物出现;另一方面,又有奴隶索西的喜剧形象。在现代戏剧诗里,悲剧性和喜剧性以更大的程度交织在一起,因为在这里,就连在悲剧里,也是在喜剧中靠自己取得了自由的主观性原则,从一开始,就表明自己占有优势,并把伦理力量的内容的实体性排斥到次要地位。

(乙)但是悲剧概念和喜剧概念构成一个新的整体的更深刻的调和,不在于这两个对立面同时并存或者相互转化,而在于它们各自削弱,达到和解。主观性并不采取喜剧中的荒唐的行

动，而是充满了真正的关系和坚实的性格的严肃性，同时愿望的悲剧性的坚定和冲突的深度则被减弱和削平到这样的程度，以至于可以达到各种利益的和解和各种目的与个人的和谐一致。在这样的概念方式里，特别有着近代戏剧和正剧的产生根源。这一原则的深刻的一面，是这样一种看法：即尽管有着利益、激情和性格的不同和冲突，通过人类的活动，一个和谐的现实毕竟还是可以实现的。古人已经有些悲剧具有这类结局，个人没有被牺牲掉，却被保存下来。例如在埃斯库罗斯的《报仇神》里，最高法庭判决双方、即阿波罗神和复仇女神们都有值得尊敬的权利；同样在《菲罗克忒忒斯》一剧中，尼奥普托莱莫斯和菲罗克忒忒斯之间的斗争，由于赫剌克勒斯这位神的显形和规劝，得到了和解，他们便联袂向特洛亚城进发。但是在这里，和解是从外面通过神的命令等等来实现的，这种和解的内在源泉还不在双方本身以内；而在现代戏剧里，个人却通过自己的行动过程，导致这种争论的停止，并达到他们的目的或者性格的相互和解。从这个观点看来，歌德的《伊菲革涅亚》比起《塔索》来，更称得上真正有诗意的戏剧典范，因为在《塔索》里，一方面，同安东尼奥的和解，毋宁说只是情感上的事，只是主观承认安东尼奥拥有塔索的性格里所缺少的现实生活感，另一方面，塔索在同社会现实、阿谀迎合、繁文缛礼的冲突中所坚持的理想生活的权利，主要只是主观地在观众身上保持力量，从表面看来，最多只是对诗人的爱护和对他的命运的同情。

（丙）但是整个说来，这种中间性类型的界限要比悲剧和喜剧不稳定，在这里，部分地说，还有或者超出真正戏剧类型、或者沦为散文的危险。正因为斗争的双方只要它们通过自己的冲突就能达成和平解决，一开始就不是以悲剧的尖锐性互相对立的，所以诗人由于这一点，容易受诱惑，把自己的全部描述能力都放

在性格的内在方面,并使形势的全部进程仅仅成为这种性格描写的手段;或者相反,他把一个过于宽广的活动范围给予时代状况和伦理状况的外在方面;如果这两点都有困难,诗人就企图把自己的注意仅仅局限于交织在一起的令人兴奋的事故的兴趣。有许多最新的剧本属于这一类。它们与其说是为了追求诗意,毋宁说是为了追求戏剧效果;它们不是利用真正的诗意,而是仅仅利用人情来感动我们,或者可以说,它们的目的一方面在于仅仅给人娱乐,另一方面则在于增进公众的道德修养;此外,在大多数情况下,也就使演员有多方面的机会,辉煌地表现本人受过充分训练的高超演技。

德国唯心主义的最初的体系纲领 (1796—1797)[1]

谢林　著
刘小枫　译

……一种伦理学。因为，整个形而上学在将来会进入道德之域——康德正是从道德出发，但他用他的两条实践的设定仅仅给出了一个范例，却一点没有进一步穷究，所以，我们的这种伦理学不是别的，它只是所有理念的自足的体系，或那实践的一切设定的东西本身的自足的体系。第一个理念理所当然地是由我自身设定的观念，这是一个绝对自由的本质。随着这自由的自我到的本质，整个世界同时出现了，它是以无中出现的，唯一真正的、可以设想的从无的创造。在此我要顺便提及物理学的

---

① 译自 *Texte zur Philosophie der Kunst*, Ausgewählt und Eingeleitet von W. Beierwaltes, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1982。

《德国唯心主义的最初的体系纲领》是F·罗森茨维格发现的出自黑格尔手笔的断片。哲学史家公认它体现了黑格尔、谢林、荷尔德林三人的共同意图，但著作权至今没有解决，弄不清它究竟是出自黑格尔，还是出自谢林或荷尔德林，甚至也未敢否定出自于一个第四者。

谢林《艺术哲学文选》的编者W·拜尔瓦尔特认为它出自谢林的手笔。这不仅因为文中攻击了国家，更重要的是它提出了审美直观是理性的最高方式以及神话学的特殊意义。这与谢林后来的思想是一致的。此外，1962年出版的《谢林书信与资料集》也收入了这篇，算在谢林名下。——编注

领域;这个问题是:一个属于道德本质的世界何以必须是制造出来的?我要给我们那长时期以来在种种实验上爬行的物理学添上一双翅膀。

如果哲学给出了理念、经验、材料,那么,我们最终也会获得大全中的物理学(die Physik im Grossen),为此,我寄期望于后辈。这并不是说,当今的物理学已能满足创造的精神,即我们的这种创造精神或应当是我们的这种创造精神。

我要从自然迈向人的作品,我要指明人的理念。并没有什么国家的理念,因为国家是某种机械的东西,一种关于机器的理念是不存在的。理念只是自由的对象。因此,我们必须超逾国家!因为任何国家都要把自由的人当作机器齿轮来对待。国家不应该这样,也就是说,它应被废止。诸位自会看到,在此,从永恒的宁静来看,所有的理念都不过是一个最高理念的从属理念。与此同时,我将要写下人的历史的诸原理,把国家、宪法、政府、立法这整个苦难的人的成品驳斥得体无完肤。我们得到的最终将是关于道德世界、神性、不朽的理念,推翻所有迷信、对僧侣的膜拜以及靠理性本身来假充最新理性的东西。一切精神的绝对自由在自身中把握着理智的世界,这种绝对自由只能在上帝和不朽中找到自己。

最后的理念是把一切协调一致的理念,这就是美的理念,美这个词是从更高一层的柏拉图的意义上来说的。我坚信,理性的最高方式是审美的方式,它涵盖所有的理念。只有在美之中,真与善才会亲如姐妹,因此,哲学家必须像诗人那样具有更多的审美的力量。没有审美感的哲学家是吊书袋哲学家。精神的哲学就是审美的哲学。没有审美感,人根本无法成为一个富有精神的人,也根本无权充满人的精神去谈论历史。在此应该弄明白的是,那些根本无法领会理念的人究竟缺少的是什么——老

实说,这些人只要一离开了图表和名册就会两眼漆黑。

这样一来,诗便获得了更高的尊严。不管是在人类的开端还是在人类的目的地,诗都是人的女教师;所以,即使哲学,历史都不复存在了,诗也会独与所有余下的科学和艺术存在下去。

如今,我们常常听说,一个伟大的民族必须有一种感性的宗教。其实,不仅是一个伟大的民族需要它,一个哲学家也需要它。理性和心灵的一神论,想象力和艺术的多神论都是我们所需要的!

在这里,我还要谈一种理念,就我所知,至今还没有人了悟其意义。这就是,我们必须要有一种新的神话学,但这种神话学必须服务于理念,这就是说,理念必然成为理性的神话学。

在我们审美地(也就是神话地)做成这理念之前,大众对这理念是不感兴趣的,反之,在神话学理性化之前,哲学家一定是羞于接受神话学的。于是,明朗的东西最终要成为不明朗的东西,不明朗的东西将成为明朗的东西,神话必将哲学化,民众必将理性化,哲学必将神话化,这样,哲学才能成为感性的东西,一种永恒的统一才会在我们这里出现。这绝不是轻率的一瞥,绝不是大众在其先知和神父面前的盲目的颤抖。我们期待的是单个的人亦即所有个体的全部力量的平衡发展。不再有哪一种力量受到压制,从而是精神的普遍自由和平等!一种更高的来自上天的精神将会降临,它给我们带来新的宗教,这新的宗教将会是人的最后的、最伟大的成品。

艺术哲学(导言)[①]

谢林 著

罗悌伦 译 刘小枫 校

我请诸位在听讲演时一定要把握住其中的纯科学的意图。与科学一样，自在的艺术科学也是颇有意思的，哪怕它没有丝毫的外在目的也罢。有许多为科学所关注和讨论的对象并不都那么重要，但仍然吸引着普遍的求知欲和科学精神本身；艺术这一对象在自身中蕴藏着令我们无限惊异的最高的对象，所以，要是科学精神对艺术没有兴味，那才是怪事哩。

然而，科学精神尚远远没有触及到艺术，在它看来，艺术并不是一个自足的有机的(也就是各个部分都必不可少的)整体，只有自然才是这样的整体。当我们感到一种不可遏制的冲动，要考察自然的内在本质，穷究那可怕的源泉——它从自身中喷涌出无数的永恒的均整性和合规律性的伟大现象，那么同样，洞悉艺术的有机体也必然会使我们兴味无穷；要知道，在艺术中，最高的统一性和合规律性是从绝对自由出发来设定自身的，这最高的统一性和合规律性远比自然更为直接地使我们认识到我

---

① 译自 F. W. J. Schelling: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Ausgewählt und Eingeleitet von Werner Beierwaltes, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1982。原为谢林《艺术哲学》一书之导言部分。

们自己的精神奇迹。假如我们有兴趣去追索一株植物的内在结构、构造、关系及其生长,或者去追索一有机的生物可能的话,那么同样,更吸引我们的便是去认识艺术的生长和关系,因为艺术是更高的有机组织,是更为经纬万端的生长物。

大多数与艺术打交道的人有如莫里哀的茹尔丹大师①一样,惊奇自己竟然说了一辈子的废话连自己都不知道。很少有人考虑到,人们用以表达自己的语言本身就已是最完美的艺术作品。多少人曾在剧院门前伫立,竟然从来没有问过自己这样的问题:哪怕只在某种程度上是一个完美的戏剧形象也该需要多少条件;多少人对优美的建筑产生了高尚的感受,却少有人想到要去弄清楚它之所以具有能引起高尚感受的和谐的根据!有多少人曾为一首诗或一出高水平的剧作所感染,激动不已,失魂落魄,神魂颠倒,却少有人去考察一下,艺术家究竟是通过什么手段得以成功地驾驭人们的情绪,纯化人们的灵魂,搅动人们的内心,少有人想到要通过理解把这一纯粹被动的、因而也是低级的享受提高到对艺术作品的积极的观照和重构的高度!

对艺术竟然无动于衷,也无意于去感领艺术的力量的人是粗人,没有教养的人。但是,仅仅沉湎于艺术作品所激起的单纯感性的激动或感性的愉悦(这正是艺术作品的力量所在),而不提升到上述高度,那也毕竟是精神上的粗人。

有的人不去对艺术作自由的、既充满激情又主动的、既陶然忘我又深思冥想的观照,对这种人来说,艺术的所有效果都不过是自然效果而已;连他本人也不过是作为一个自然生物在行动,他从未真正把艺术作为艺术去领会和认识过。使他感动的,也

① 见《贵人迷》第二幕第四场。《莫里哀全集》第二卷,巴黎 1962 年版,第 453 页。——原注

许都是那些个别的美;然而,在真正的艺术作品中并没有个别的美,只有整体方面是美的。因而,谁要是不上升到整体的理念的高度,他就完全没有资格去评判一部艺术作品。尽管如此,可仍有不少自称有教养的人,毫无见识,却要在艺术方面开黄腔、发谬论,冒充行家;要觉察出某一判断是有害的,并不比觉察出某人毫无鉴赏力容易。有的人自知自己在评判方面是低能儿,所以,哪怕他们感受到了作品在他们身上引起的种种效果,领悟到了作品的意图的原意,他们也仍然不发表评论,以免现相。而另一些不那么有自知之明的人却评头品足,结果是贻笑大方。这就是说,要培养人们对艺术有科学的认识,使人们具有把握理念、整体以及各部分之间的相互关系(各部分与整体的关系、整体与各部分的关系)的能力,使人们变得有教养,这些都属于普遍的社会教育问题,而艺术却正是这种社会教育。不过,这只有通过科学,尤其是通过哲学才有可能做到。艺术和艺术作品的理念愈是严谨,那么,不仅评论时的拖泥带水,而且通常在艺术或诗歌中所作的那些不着边际的轻率尝试也愈容易消除。

正是艺术的一种具有严密科学性的观点对培养人们对艺术作品的理智的直观,形成人们对艺术作品的判断,是极为必要的。对此,我想在下面谈谈看法。

人们常常可以获得这样的经验——尤其是现在,即艺术家们相互之间在评论方面不仅意见纷纭,甚至还针锋相对。这种现象其实不难解释。在艺术繁荣的时代,出现一种左右众议的精神是必然的,在这样的时代,幸福恰如时代的春天,它使得或多或少是普遍一致的见解在大师们之间形成,结果,正如艺术史所表明的,鸿文巨著几乎在同一时期纷纷涌现,有如在阳光普照之下由众人一气呵成。阿尔布雷希特·丢勒与拉斐尔同时;塞万提斯、卡尔德隆与莎士比亚同时。这样的时代是幸福的时代,

纯粹创作的时代,它过去之后,接踵而来的是反思的时代,于是产生普遍的意见分歧;那时曾是活的精神,如今则成了传统。

老一辈艺术家的方向是从中心出发指向四周。其后的艺术家剥取外在的形式,直接模仿;他们撇开躯体只抓住影子。每个人都形成自己对艺术的独特见解,并由此出发去对现存作品作出评判。一些人觉得,没有内容的形式是空洞的,便鼓吹通过模仿自然来返回物质性;另一些人没有摆脱空洞的极为外在的形式的躯壳,宣扬理想的东西,主张模仿佳作;但没有一个人返回到艺术的原始本源,返回到形式和材料未分离地从中涌出的本源。这或多或少是艺术和艺术评论的当前状况。艺术本身就是如此瑰奇诡谲,评论的种种观点就是这般众说纷纭。争论的人谁也不理解谁。大家都在评论,一个用真的标准,另一个用美的标准,却没有人知道真是什么,美是什么。在这样的时代里,那些忙碌的艺术家们对艺术的本质可以说是一无所知,只有少数人是例外,因为他们很少考虑到艺术和美的观念。意见不一致的情况普遍存在,这在从事艺术的人们当中也是如此,这种情况迫切要求我们去探究科学中的艺术的真正观念和原则。

在这个时代里,正经历着一场文学上的农民战争。这场战争反对一切崇高、伟大的东西,反对建立在理念之上的东西,甚至反对诗歌和艺术中的美;与此同时,轻浮、感官刺激或鄙俗类型的高贵则成了大受推崇的偶像。在这样的时代,进行一次严肃的、由理念出发的教育就至为必要了。

只有哲学才能为反思重新开凿那对于创造来说几乎已干涸了的艺术的原始源泉。只有通过哲学,我们才能指望达到艺术的真正科学。这并不是说,似乎只有哲学才能够赋予人们只有上帝才能赋予的意义,也不是说,似乎只有哲学才能够赐予人们那被自然拒绝赐予的判断力,而是说,哲学以一种不变的方式在

理念中表达出了真正的艺术感在具体中所直观到的东西,并由此规定了真正的判断。

我认为有必要对特别促使我去钻研这门科学,并做这一讲演的根据再做一些说明。

首先,我请诸位千万别把艺术这门科学同下面的东西混为一谈,这就是人们迄今以艺术科学这一名称或以美学,再不然就是以美的艺术及其科学的理论等名称来标榜的东西。现在不管在什么地方都还没有科学的或哲学的艺术学说,最多存在着这种学说的某些片断,而且就是这些片断也很少有人弄懂了,因为它们显然只有从一个整体的相互关系上才能弄懂。

在康德之前,德国的所有艺术学说都只不过是鲍姆伽通的美学的衍生物而已,因为美学这一术语是鲍姆伽通最先使用的。在谈到美学时,有一点须得指出来:鲍姆伽通的美学是从沃尔夫哲学中生发出来的。在康德正要崛起之前的那段时间,哲学界盛行的是浮浅的大众化和经验主义,这时,关于美的艺术和科学的一些著名理论提出来了,其原则是英国人和法国人的心理学原则。人们力求从经验心理学的角度去解释美,甚至一而再,再而三地解释艺术的神奇,就像对待它那个时代的鬼怪故事和迷信传说一样。这种经验主义的残余在以后的一些论著中还不难看到,这些论著总要采纳一些经验主义的观点。

其他美学著作在某种程度上说不过是烹饪大全或烹调手册。在这些本本中,给悲剧开列的单子是:恐惧要多,但又不能过分;同情要尽可能多,不惜眼泪。

康德的《判断力批判》的遭际同他的其他著作一样。至于康德学派自然是淡而无味,恰如哲学丧失了精神。一大批人把审美的判断力批判背得滚瓜烂熟,把它作为美学到处传布,又是上讲台,又是写著作。

在康德之后,出现了几位杰出人物;他们对建立一门真正的哲学的艺术科学起了很好的推动作用,也曾为此撰写过几篇论文。但是,至今还没有人提出一个科学的整体,没有人提出绝对的原则——普遍有效的、严格形式下的原则。对经验主义和哲学进行严格的区分,这是真正的科学性所要求的,这一点甚至好些杰出人物都没有做到。

我所要讲的艺术哲学的体系也要与迄今为止的那些艺术哲学区别开来,既是从形式上,也是从内容上,这样我就还得回到这些艺术原则那里去。如果我没有弄错的话,在我看来,这种方法可能达到自然哲学中的某一点,即把自然的经纬万端的组织解开,把它的紊乱繁杂的现象理清。这种方法也将引导我们穿越艺术世界的迷宫。在艺术的对象上投下一道崭新的亮光。

涉及到艺术的*历史*方面,我无疑是更不满意的,原因我下面再谈。历史方面是一切构成的基本要素。我清楚地懂得,这是一切领域中最为无限的一个领域,即便要获得有关这一领域的各个部分的一般知识,也极为困难,更不用说去获取它所有部分(包括最确定、最细微部分)的知识了。

我能支配的东西不过是我长时期以来所严肃认真地研究的古代的和近代的诗歌作品,这一研究已成了我的刻不容缓的事情;此外,我对造型艺术也曾有所留心,在与搞创作的艺术家们接触时,也多少了解了他们内部的意见分歧,以及他们不明事理的情况;但是,在与那些除有幸搞艺术创作外还对艺术作过哲学思考的人接触时,却多少获得了他们的艺术的历史观,我相信这些观点对我是必不可少的。

对那些知道我的哲学体系的人来说,艺术哲学只不过是我那哲学体系在最高潜能上的再现而已;对那些尚不知道我的哲学体系的人来说,我的哲学体系的方法在艺术哲学上的运用或

许将只会使它更为清晰明确。

不仅仅只有普遍是构成的,相应于一整个种类的个别个体也是构成的。下面我要谈谈构成问题,也谈谈构成的诗的世界。我暂时只提到荷马、但丁、莎士比亚。在论及造型艺术时,将指出伟大的艺术家们的普遍的个性;在论及诗及诗的种类时,我也将对莎士比亚、塞万提斯、歌德这些盖世诗才的个别作品的特性作一番下马看花的剖析,权且用以替代这里所缺少的对这些作品的观照。

在一般哲学中,我们高兴的是看到了自在自为的真理本身的严峻,而在艺术哲学这样一个特别的哲学领域,我们正努力去直观永恒的美和一切美的本相(urbilder)。

哲学是一切的根基,它囊括一切;它的构成遍布知识的一切潜能和对象;只有通过哲学才能达到最高的东西。艺术学说在哲学的范围内形成了一个小小的园地,在其中我们直接观照到永恒的可见形象,正确地理解这一形象才会与哲学本身处于最完美的协调之中。

至此,我们对什么是艺术哲学这个问题已经有了粗略的印象。现在我必须更为明确地来表明我的态度了。我要在最广泛的普遍性中来提出这样的问题:*艺术哲学如何可能?*(因为,在科学看来,对可能性的证明也是对现实性的证明)。

人人都清楚地看到,在艺术哲学的概念中,相互对立的东西是联系在一起的。艺术是实在的东西,客观的东西;哲学是唯心的东西,主观的东西。因而,艺术哲学的任务便可以预先这样来规定了,即在理念中把艺术中的实在的东西描述出来。然而,问题恰恰就在于,什么叫做*在理念中描述实在*,只有弄清这一点,我们才会彻底弄清艺术哲学这一概念。这就是说,我们还得作更为深入的全面考察。由于在理念中描述就等于构成,艺术哲

学也就等于艺术的构成,所以,我们的考察必须深入到构成的本质中去。

在《艺术哲学》中所附的艺术这一概念只是对哲学这一一般概念加以限定,而不是扬弃这一概念。我们的科学应该是哲学,这一点是至关重要的。至于科学也应是涉及艺术的哲学,这倒是我们的概念的偶然情况。不过,一般说来,一个概念的偶然情况不能改变概念的本质性的东西,特殊说来,作为艺术哲学的哲学只能是自为的、绝对地加以对待的东西。哲学在本质上简直就可以说是一;它是无法再分的。这就是说,一般谈到哲学,便是指整体和不可分的东西。关于哲学的不可分性这一点,我请诸位现在尤其是牢牢把握住,这样才能把握住我们这门科学的完整的理念。现在谁都清楚,如今滥用哲学概念已到了何等糟糕的地步。我们已经有了一门农业科学学说的哲学,还期望得到一门舟车哲学;到头来便是有多少对象就有多少哲学,结果在这些喧嚣的杂七杂八的哲学中哲学本身已经丧失了。除了这些杂七杂八的哲学外,还有一些个别的哲学科学或哲学理论。这一切都是毫无用处的东西。哲学只有一门,哲学的科学只有一门。那些被人们认为是哲学的东西,要么是些破绽百出的东西,要么不过是哲学的不可分的整体和在各种不同潜能或各种理念规定中的描述而已。

我之所以在这里对这一用语加以解释,是因为它迟早要出现在这样一种关联中,即重要的在于它能被理解。这一术语涉及到关于一切事物的本质的、内在的同一性这门哲学的一般学说。我们正是在对这一切事物作出区分。事实上,自在的本质只有一个,绝对的实在只有一个;作为绝对的东西,这一本质是不可分的,就是说,它不可能通过分割或分离转换成各种不同的本质;正因为它是不可分的,所以,一般说来,只有当它作为整

体、作为未分的东西而置于不同的规定之下时,事物的多样性才是可能的。我把这样的规定称为潜能。实际上它们并没有对本质作出任何改变;本质仍旧必然是本质,因此它们才称为理念的规定。比如说吧,我们在历史或艺术中认识到的东西,在本质上也就是在自然里存在的同一个东西:这就是说,整体的绝对性是先于每一个别事物的,这一绝对性就处于自然、历史、艺术等诸种不同的潜能之中。要是我们能够透过这一绝对性去看那透露出来的纯本质,那么在所有的东西中真正实在的也许只是一。

哲学的完美显现只能出现于一切潜能的总体性之中。因为它应该是宇宙的最真的图像。这图像也就是在所有理念的规定的总体性中所描述出的绝对。上帝和宇宙就是一,或一的不同方面。上帝是从同一性方面来考察到的宇宙,他是全,因为他是唯一的实在,在他之外只有无;宇宙是从总体性方面来加以理解的上帝。在作为哲学原则的绝对理念中,同一性和总体性又是同一个东西。我说过,哲学的完美显现只出现在一切潜能的总体性之中。在作为这样的绝对之中,因而也是在哲学的原则之中,正因为它涵盖了一切潜能,便没有了任何潜能;反之,又正因为在绝对之中没有任何潜能,所以在绝对中便涵盖着一切。正因为这一原则不等于任何特殊的潜能却又涵盖着一切潜能,所以我才称这一原则为哲学的绝对的同一性之点。

这无差异之点其实就是一,因为它就是不可分的,正因为它是不可分的,它就是一,这一必然会再现于每一特殊的统一(所以也称为潜能)之中;要是所有的统一亦即一切潜能不能重新在每一种特殊的统一中返回的话,一也就不可能。这就是说,在哲学中只有绝对,或者说在哲学中我们只认识绝对,亦即一,这特殊形式中的一。我请诸位紧紧把握住这一点:哲学一般说来不涉及作为特殊的特殊,而总是只直接涉及绝对;只有当特殊在自

身中采纳和描述绝对时,哲学才涉及特殊。

因此这一点是十分明了的,不可能有任何特殊的哲学,也不可能有特殊的、分门别类的哲学科学。哲学的所有对象只有一这一对象,所以它本身才是一。在一般的哲学中,每一个别的潜能本身都是绝对的,在这一绝对性中或鉴于这绝对性,潜能又是整体的一部分。只要每一潜能是整体的完善反映,只要它把整体整个儿纳入了自身,它便是整体的真正部分。这就是特殊和一般的联系;我们在每一有机生物中以及每一诗作中都能重新发现这一联系。比如,在每一部诗的作品中有各种各样的形象,每一形象都是为整体服务的,是整体的一部分,然而在完美的作品中,每一形象自身又是绝对的。

现在,我们当然能够从整体中抽出个别的潜能来任意处理了,但是,只有当我们确实是在描述个别潜能中的绝对,这种描述才是哲学。因而,我们可以把这样的描述称为自然哲学、历史哲学、艺术哲学。

这样一来便证明了:

(1) 只要哲学的对象本身是通过一种永恒的、必然的理念建立起来的,并且是处于绝对之中的,那么就没有任何对象够得上它的资格,只有它才有能力把绝对的完整未分的本质纳入自身。作为各种各样对象的一切各种各样的对象都不过是没有本质性的形式。本质性只是一,并且正是通过一,本质性才有能力把普遍纳入自身,把普遍的形式特殊纳入自身。这样一来就有了自然哲学,因为绝对被融入自然的特殊中去了,从而便有了一个绝对的、永恒的自然的理念。同样,历史哲学、艺术哲学也是这样形成的。

(2) 由此一来,艺术哲学的实在性也因其可能性的证明而被证明了;从而,艺术哲学的界限以及艺术理论的多样性也因此

而被指明了。这就是说,只要自然的科学或艺术的科学在它之中描述绝对,这一科学就是哲学,自然的哲学、艺术的哲学。在任何其他场合,只要特殊的潜能被作为特殊来对待,并且作为特殊的法则而为它提出来,即是说,它绝不是为了作为哲学的哲学,即普遍的哲学,而是涉及对象的特殊的认识,即一个有限的目的,那么,在这样的场合下,科学就不能叫做哲学,而只能叫做特殊对象的理论,比如自然的理论、艺术的理论。这些理论当然是可以借用哲学的原则的。比如,自然理论借用自然哲学的原则。但是,正因为它只是借用,所以它不是哲学。

这样,我在艺术哲学中首先构造出来的就不是作为艺术这一特殊的艺术,而是构造艺术形象中的宇宙;艺术哲学就是关于在艺术的形式或潜能中的全的科学。迈出了这一步,从科学的角度来看,我们才升达艺术的绝对科学的领域。

然而,艺术哲学是对艺术形式中的宇宙的描述,仅这一点还没有给我们提供关于这门科学的完善自足的理念,因为我们还没有对艺术哲学的必不可少的构成方式作出更明确的规定。

构成的客体(亦即哲学的客体)一般说来是能够作为特殊而把无限纳入自身的。为了成为哲学的客体,一般说来,艺术必须作为特殊在自身中描述无限,或起码能够描述无限。而从艺术来看,它不仅自发地存在,而且还作为对无限的描述站在与哲学相同的高度:哲学在本相(Urbild)中描述绝对,艺术在映相(Gegenbild)中描述绝对。

由于艺术与哲学如此地相呼应,艺术不过是哲学的最完美的客观的反映,所以,艺术也必须跨越所有潜能。哲学是在理念中跨越所有潜能的。这个一已足以消除我们对我们的科学的必不可少的方法所产生的怀疑。

哲学描述的不是现实的事物,而是现实事物的本相,艺术同

样是描述现实事物的本相,根据哲学的证明来看,现实事物不过是这本相的不完善的印记而已。在艺术之中,本相的完善性才客观化了,从而在反思的世界之中描述出理智世界。举几个例子来说吧,比如音乐,就是自然和宇宙本身的本原的节奏,它借助艺术在一个描绘出来的世界中突现出来。又如雕塑,它所描绘出的完善的诸形式就是客观地描述出来的有机自然的本相。荷马的史诗就是同一性本身,正如这同一性是绝对中的历史的根基一样。每一幅画都打开了理智世界。

在此前提下,在艺术哲学中我们将必得解决涉及宇宙的所有问题,这些问题正是我们在一般哲学中涉及宇宙时要解决的。我们将:

(1) 在艺术哲学中不从任何别的原则出发,只从无限的原则出发;我们必须阐明作为艺术的无条件的原则的无限。如果说,对哲学来讲,绝对是真的本相,那么,对艺术来讲,绝对就是美的本相。因此,我们必须指出,真和美不过是一这个绝对的两种不同观察方式而已。

(2) 第二个问题,不管是从哲学来看还是从艺术来看,情形都一样:在哲学那里,自在的一和单一过渡到多样性和可区分性,在艺术那里,特殊的美的事物从普遍的绝对的美中流溢出来。哲学用理念或本相的学说回答自己的问题。绝对就是一,但这个一是在特殊的形式中被绝对地直观到的,从而,绝对不是被扬弃了,它就是理念。同样,艺术是在作为特殊形式的理念中直观到原美(Urschöne),这些形式本身都是神性的、绝对的。哲学直观理念时是把它当作自在的东西来直观,但艺术却不是这样,艺术把理念作为实在的东西来直观。这就是说,一旦理念被作为实在的东西来直观时,理念就成了艺术的普遍绝对的材料,一切特殊的艺术作品作为完成的成品都是从这些材料中流

溢出来的。这些实在的、活生生的、存在着的理念就是诸神;由此,在神话学中才有了更为实在的对理念的普遍象征或普遍描述。这第二个问题的解决就在于神话学的构成之中。事实上,任何神话中的诸神都不过是客观的或实在地直观到的哲学的理念而已。

但是,一部现实的、单个的艺术作品是如何产生的,这一问题仍然没有回答。绝对就是非现实,它无处不在同一性之中,现实则处于普遍与特殊的非同一性之中,处于两者的分离之中,所以,现实要么在特殊之中,要么在普遍之中。由此便产生了一种对立,即造型艺术与叙述艺术的对立。造型艺术就是哲学的实在系列,叙述艺术就是哲学的理念系列。造型艺术依赖于这样一种统一性:无限被纳入有限中去,与此相应的是自然哲学。叙述艺术依赖的统一性是有限被融入无限,与此系列相应的是哲学的一般体系中的唯心主义。前一种统一性是实在的,后一种统一性是理念的,把两者统撮在一起的则是无差异性。

要是我们要把这些统一性固定下来,那么,每一种统一性就必须重新返回到它们自身中去,在实在中出现实在的统一性,在理念中出现理念的统一性,然后两者又趋于同一,因为,每一种统一性都是绝对自为的,这些统一性的形式(不管是实在的统一性的形式还是理念的统一性的形式),只要它们为统一性所把握着,那么,与它们相应的就是艺术的一个特殊的形式。如果是在实在的统一性之中,那么与实在的形式相应的就是音乐,与理念的形式相应的就是绘画,在实在的形式中但又是同一地描述两种统一性的,就是雕塑。

在理念的统一性中情形同样如此,它有三种相应的形式:抒情诗、史诗、戏剧。抒情诗就是把无限构想到有限——特殊中去;史诗就是在无限——普遍中描述(包容)有限;戏剧则是普遍

与特殊的综合。根据这些基本形式,整个艺术既在实在的现象中又在理念的现象中构成。

我们在艺术的每一特殊的形式中已经把艺术推进到具体上去了,这样,我们也就达到了通过时间的条件来规定艺术的时候了。自在的艺术是永恒的、必然的,既然如此,它在时间中的出现也是没有偶然性的,只有绝对的必然性。既然艺术也处于这种与一可能的知识的对象的关系之中,那么,它的构成的要素也是由若干对立来给定的,艺术恰恰是在它的时间的现象中指明这些对立的。就艺术来看,这些对立是由它们的时间依赖性而被设定的。它们与时间本身一样,必然是非本质的,仅仅是形式上的对立。这就是说,它们是分别根据艺术的本质的实在性或理念而建立起来的。这种普遍的、通过艺术的所有二分法而达到的形式的对立就是古代艺术与现代艺术的对立。

要是我们有意不考虑艺术的每一个别形式,那么这也许就是构成的一个根本缺陷了。但正由于这种对立被看成是一个单纯形式上的对立,所以,构成同样是处于否定或扬弃之中的。在我们考察这种对立时,我们将直接描述艺术的*历史*方面,只有这样才有希望使我们的构成在整体中最后完成。

根据我对艺术的整个看法,可以说,艺术本身就是绝对的流溢。艺术史将向我们最为清晰地表明它与宇宙的规定的直接联系,并由此表明它与绝对同一性的联系,艺术正是由这绝对同一性预先规定了的。只是在艺术史中,所有艺术品的本质的、内在的统一才揭示出来:它们都是同一位神的创作,只不过这位神在古代艺术和现代艺术的对立中扮演不同的形象。

论造型艺术与自然的关系(1807)[①]

谢林　著

罗悌伦 译　刘小枫 校

今天是以国王的名字给科学院命名的日子;这一节日向大家发出一个崇高的呼吁,要大家全都欢欣鼓舞。像今天这样的节日只能用言语和讲话来庆祝。因此,这样的日子便自然而然促人思考,令人忆起最为普遍和最为尊贵的东西,从精神上沟通听众的思想,恰如他们今天在对祖国的情怀里心灵相通一样。我们之所以感谢尘世的统治者,不就是因为,最高尚的就在于他们抚养我们,使我们得以平静地享受一切精妙、美好的东西吗?因而,倘不直接涉及普遍人性的东西,我们就既不能怀念至高无上者的善行,也不能审察公众的幸福。要隆重庆祝这种节日,莫过于在这种节日展现一个可供观赏的、真正伟大的造型艺术作品了——对此,我想,诸君的意趣是一致的。倘若诸君兴味如一,那么,与这科学之地相配的,看下面的尝试:揭示艺术作品的本质,并使之宛然呈现于慧眼之前。

---

① 译自 W·贝尔瓦尔特编:《谢林·艺术哲学文选》。1982 年德文版(斯图加特)。这是谢林于 1807 年 10 月 12 日在慕尼黑科学院国王命名日庆祝会上的讲话。文中的注解部分是后来该讲话收入哲学文集第一卷(兰次胡特 1809 年版)时谢林补上去的。——德文版编者注。以后脚注凡未注明译注者,均为谢林原注。

长久以来,人们对艺术的感受、思考、判断何其多也!因此,我要是不用些修饰来装点我的论题,我的讲话怎么能够指望在一个如此庄严的集会上使精明的行家和卓见清识的鉴赏家对我的论题感兴趣呢!我又怎敢指望能够得到为我的论题而感欣喜的众人的青睐和认可呢!须知,别的论题大都是靠巧言善辞来吸引人的;再不然就是靠它们具有什么令人思飞情逸的东西,方使对它们的描述为人们所相信。在这方面,艺术却具有优越性:艺术是可见的;平时,若对于一种异乎寻常的崇高的完美发言表态,便会受到诘问,但在这里,诘问无用武之地,因为在理念中无法理解的东西,在艺术领域里却具体呈现在眼前了。围绕艺术这一对象形成了许多学说,但这些学说还很少触及艺术的本源;我的讲话就是要对艺术的本源作一番考察,这是很合时宜的。须知大多数的艺术家(不管他们是否都该模仿自然),毕竟很少弄清楚自然的本质究竟是什么这个问题。行家和思想家们发现:自然的奥秘着实难于探索,为了方便起见,他们的理论很少是从自然的科学出发,而多是从心灵的考察中引出来。这样的学说一般来讲是极其肤浅的:它们泛泛而谈艺术的某些真与善,这些理论对于造型艺术家本身毫无用处,对于造型表现毫无补益。

须知,按照极其古老的提法,造型艺术应该是一种无声的诗的艺术。无疑,这一提法的首创人想要说的是:造型艺术应该同诗的艺术一样去表达发自心灵的、精神的思想和概念,然而与诗的艺术不同的是,它不是通过语言,而是如淳沉渊默的自然一样,通过形象,通过形式,通过不依赖于自然的感性作品去表达。这就是说,造型艺术显然是沟通心灵与自然的一条纽带,因而人们只能在两者的生气盎然的中结点上去把握它。的确,由于造型艺术对心灵的关系同其他艺术(如诗)有共通之处,所以,造型

艺术就依然是独特的诗。一种应使知解力得到满足、使艺术本身得到发展、对艺术本身有所补益的理论,也只能与这一艺术相关;这样一来,造型艺术就理所当然地同自然联系起来并成了与自然相似的一种创造力。

由此,我们希望,在我们从造型艺术对自己的真正榜样和本源(即自然)的关系中去考察造型艺术的同时,也能够对造型艺术的理论有所贡献(即了解一些尚未认识的东西,对诸多概念下出一些更为准确的定义或作出一些更为精辟的阐明;更为重要的是,使整座艺术大厦在更高一层意义上的必然性之中呈现出来)。

但科学不是早就认识了这一关系么?近代的一切理论不就是从既定原则出发,认为艺术应该模仿自然么?过去,情况倒的确是这样。但是,由于自然概念具有多种多样的含义,由于从自然中涌现出几乎同样多的、作为各种各样生活方式的观念,在这种情况下,模仿自然这一极其普通的原则对艺术家能有什么裨益呢?对一些人而言,自然要么什么也不是,只是一大堆无法计数的物体的僵死集合体,要么是他在意识中把物件置放于其中的容器式的空间;对另一些人而言,自然不过是他借以获得衣食生计的土地;在兴致勃勃的研究者看来,自然纯粹是永恒创造的、神圣的世界原动力——一切东西都是从这种力之中、经这种力的作用而产生出来的。要是这个基本原则促使艺术去效法这种创造力,那么该原则便多半有了一个高深的意义;不过,当人们了解到该原则产生初期诸科学的普遍状况,则对于那是何种意义上的原则这点就几乎没有什么怀疑了。但奇怪的是,提出要艺术模仿自然中有生命的东西的,恰恰是那些否认自然中的一切生命的科学;一位思想深刻的人曾讲过一段话,这段话可以看作是针对这些科学的:你们的谎言哲学把自然排除出去了,既

然如此,你们为什么还要求我们去模仿自然呢?是为了能够再度获得在自然的学生身上施以暴力行动时的乐趣吗?

在他们那里,自然不仅是一幅静默不语,完全僵死的图画,而且也是从内部产生不出任何活生生话语的图画:它不过是一张由形式构成的空洞无物的草图,而一幅同样空洞无物的画又得模仿这张草图,把它转绘到画布上或转刻到石头上。这是那些远古未开化民族的正统学说;他们在自然中没看见任何具有神性的东西,于是便从自然中造出了偶像;而那些具有思维天赋的古希腊人却到处寻访生气勃勃的自然的本质踪迹,于是,真正的神性便从自然中为他们产生出来了。

但自然的学生就应该不加区别地、依样画葫芦地去模仿自然中的一切吗?不,他只应再造优美的对象,只应再造优美对象中的美和完善。这样,原则就定得更准确,但也因此断定了:在自然中,完善与不完善、美与不美是混杂在一起的。有一种人认为,对自然的关系只能是从属性模仿的关系,而不能是别的;这种人怎么可能把它们区分开来呢?这种模仿者的行为方式是,宁可(也更容易)把自然本相的缺陷当成优点来掌握,因为缺陷所提供的表征更易理会;这样,我们也就看见,在这层意义上,自然的模仿者更经常,甚至更喜爱模仿的,不是美的东西,而是丑的东西。要是我们观察事物时不去观察它们的内在本质,而是观察剥离下来的空洞形式,那么,它们就不会向我们的内心诉说任何东西;我们必须做的是,让我们自身的情怀、我们自身的精神去促使自然应答我们。但每一事物的完善性是什么呢?不是别的,正是蕴藏于它自身的创造性的生命、它的内在之力。因而,那些把自然看作僵死物的人只会深究类似化学反应的过程,却永远无法把握住火中炼金般产生出来的美与真的纯金。

在着重对造型艺术与自然的关系进行观察时,如果一开始

便一般地去找上述原则的不足之处,就会一无所获。即使靠由约翰·温克尔曼提出的名噪一时的新理论和新见解,也不会好多少。不错,他重新激活了艺术中的灵魂,并把它从微不足道的从属地位抬高到精神自由的国度。他用古代图画中形式美的例子生动活泼地教导说,艺术的目的是创造高于现实的、理想的自然,是表达精神的概念。但是,若我们进行一番考察,看他是在何种意义上理解艺术超逾现实的,那么就会发现,他的学说依然把自然看作单纯的产品、把事物看作一种毫无生气的存在物,根本没有提到一种生机盎然的、富于创造的自然的理念。因而,那些理想的形式也并没有通过任何对自然本质的正面认识而变得富有生气;倘若实在的形式对于僵死的观察者是僵死的,则那些理想形式就更是如此;倘若从理想形式中不可能出现任何自发的创造,则从实在的形式中也不可能出现任何自发的创造。模仿的对象变了,模仿没有变。学生奋力取法古代杰作的外部形式;古代杰作取代了自然。然而,他们却没有获得贯注在这些作品中的精神。但是,那些作品同样是不可接近的,甚至比自然之作更加难于接近;如果你不睁开慧眼去透过外表感受内部的活力,那么,那些作品就会比自然之作更令你一无所获。

固然,从另一方面讲,艺术家从此迎来了某种理想的蓬勃发展,有了一种高于物质的美的观念;但是,这些观念却是些与行动不符的花言巧语一类的东西。如果说早先的艺术传统产生的是没有灵魂的躯体的话,那么,温克尔曼的见解说明的只是灵魂的秘密,而不是躯体的秘密。理论一步就跃到对立着的那一面去了,活的中结点却没有发现;情形就是如此。

谁能说温克尔曼没有认识到最高的美呢?但是,在他那里,最高的美只出现在美的割裂开了的成分之中,一方面是概念中的、源于心灵的美,另一方面是形式的美。然而,是何种实际有

效的纽带把两者联系起来,或者,是何种力量一下子把灵魂同身躯一气呵成般融为一体的呢?要是这条纽带既不在自然的手中,也不在艺术的手中,那么,艺术就什么也创造不出来。温克尔曼对这一活生生的中间环节没有加以确定;他没有说明,形式怎么能够从概念中制造出来。这样,艺术便滑向我们要称之为倒退的那种方法上去了,因为它追求的是从形式到本质;不过,这样捕捉不到无条件的东西:通过有条件东西的单纯增加,无条件的东西是得不出来的。因此,那些从形式上着手的作品完成后,在我们期待完善、本质、终极的地方,展示的是一种无法填充的空虚。这种空虚标志了它们的本原。通过奇迹,有条件的东西可以上升为无条件的东西,人性的东西可以变成神性的东西;在这种作品里却不会出现这种奇迹。魔力圈是画出来了,然而圈中应有的精神没有出现;它没有听从认为可以通过单纯形式来进行创作活动的人的呼唤。

这是在指责这位功成名就人物的精神吗?谢天谢地,我们还想都没想过!温克尔曼的学说是永世长存的,他对美所作的启示,早就成了艺术的这一方向的促成原因,更是促进原因!正如我们怀着崇敬之情怀念一般行善之人一样,我们对温克尔曼的纪念也是神圣的!他整个一生都处于崇高的孤寂之中,犹如巍峨峙岳:整个科学都与他的追求相悖;在当时广阔的科学国度里,听不到一点反响,死气沉沉,毫无生气。当他的真正的志同道合者问世时,这位盖世稀才却又悄然谢世。然而他毕竟产生了如此巨大的影响!他的思想和精神不属于他的时代,而是属于古代,不然就属于他所创造的时代,即当今时代。他用自己的学说为认识古代和古代科学的一般大厦奠定了初步基础;其后的时代便是在此基础上去着手研究的。由于在他之前和之后,所有其他的人性都被看成是没有法则的、意志的成品,并据此给

以相应的对待,所以,他起初的想法是,根据永恒的自然的成品的法则和方式去看待艺术的成品。在我们中间,他的精神犹如从温和的天国吹来的一股和风,它吹散了遮掩着当前时代的艺术天空的云雾;不是么——我们现在正心明眼亮地仰望那云雾消散后闪耀在艺术天空上的星星。温克尔曼该是怎样感受到他那时代的空虚啊!是的,假如我们没有任何别的理由,只出于对他的永恒的友情以及要享受这种友情的难以抑制的渴求,我们也足可申言对温克尔曼、对他的古典式生活和古典式作用的精神上的爱戴了。温克尔曼除了对古典精神无限景慕外,他还有一种未曾满足的渴求:更加深刻地去认识自然。他在自己生命的最后几年就曾多次对密友表示过,他最后的考察将从艺术转向自然;这是因为他仿佛预感到了这种欠缺;他在上帝那儿发现的最高美没有在宇宙和谐中见到,这也同样使他感到欠然。

无论何处,自然都以多少有些坚硬的形式和封闭性出现在我们面前。自然犹如静穆的美,它不是靠哗众取宠来惹人注意,它也不吸引平庸的眼睛。我们怎样才能够在想象中、从精神上消融那表面坚硬的形式,使得事物的纯粹之力同我们的精神之力汇集成为一股合流呢?为了领会自然,活生生地、真实地感受自然,亦即复得自然,我们必须超越形式。对最美的形式进行一番观察吧,要是你们在思考时从这些形式中抽去了起作用的原则,那还会剩下什么呢?什么也没有了,剩下的纯粹是些非本质特征,广延和空间关系之类。物质的一部分挨靠着另一部分,又处于另一部分的外边,这对其内在的本质性是有所裨益呢,抑或是毫无裨益呢?显然是毫无裨益。形式不是由相互挨靠在一起这种情形决定的,而是由相互挨靠在一起的方式决定的:这一方式只能通过一种多半对外在的它者起反作用的力来决定,正是这种力制约着一个概念的统一体的各部分的多样性,从作用于

晶体内部的力直到一种犹如人体构成中的一股温和的磁力流一样使物质各部分按一定顺序排列起来、各就其位的力都是;本质的统一和美则只有通过概念之力方变得可见。

要活生生地把握住形式中的本质,一般说来,我们就不能仅仅只把这本质作为起作用的原则、作为精神、作为发挥效力的科学来看待。难道一切统一都只能是精神上的,也只能溯源于精神吗?对自然的一切研究,如果不是从自然中去发现科学,又能在哪里发现呢?要知道,内中没有任何知解力的那种东西,也不可能是知解力的课题;缺乏认识的东西本身是无法被认识的。研究自然的科学当然不与人的任何科学相同;人的科学是与自身的反思相联系的:在人的科学中,概念不与行动有别,计划不与实行相异。因而,原形物质仿佛在盲目渴求有规律的形态,并且不知不觉接受了纯粹立体几何的形式,然而这些形式却是概念王国里的东西。在物质之中也有几分精神。对于天体,极其巨大的数字和量度是本来固有的;在天体的运动中,这巨大的数字和量度无须天体的概念就已在起作用。动物身上的活生生的认识表现得更为清晰,虽然动物自身无法理解这种认识;当动物毫无意识地从跟前经过,我们便看见有无数的动作在完成,这些动作比动物本身精彩得多。我们看见:小鸟吐出声声鸣叫,简直是醉人的音乐,这音乐远胜过小鸟本身;技艺灵巧的小精灵不经训练就建造出简易的、建筑上的玩意儿;但这一切全都伴随有一种超强的精神,这精神已经在认识的道道独特的闪光中透露出来,只不过还绝对不像在人身上那样有如喷薄而出的太阳。

这一发挥效力的科学便是在自然和艺术中连接着概念与形式、肉体与灵魂的纽带。在每一事物面前都有一个永恒的概念,这一概念是在那无限的知解力中形成的;然而,这一概念是经由什么而转入实在并体现出来的呢?只有靠进行创造的科学。这

一科学与无限的知解力必然地联系着,正如在艺术家那里,那把握着非感性美这一理念的本质与那感性化地描述理念的东西是相联系的。假若有这么一位艺术家,由于诸神赋予了他这样一种创造精神,因而特别值得赞颂,那么,他就应奉献出无可比拟的艺术作品;它概略地为我们勾画出了自然所具有的那种非假造的效力和创造力。

在艺术中,并非一切都关涉到意识;同有意识的活动联系着的,必定有一种无意识的力量;这两者的完美的统一和相互渗透产生最高的艺术——这些情况是早就弄清楚了的。未打上无意识科学的烙印的作品明显地缺乏独立自主的、不依赖于创作者的生命。与此相反,如果无意识的科学在起作用,艺术便以它所具有的最为清晰的知解力使作品获得一种莫测高深的现实,于是这一作品看起来便类似自然作品了。

下面这句话清楚地阐明了艺术家对自然的位置:为了成为类似自然的艺术,艺术起先必须离开自然,而只是在最后完成时才返回自然。在我们看来,这句话的真正含义只能如下所述。在所有自然生物中表现出的活的概念只是在盲目地起作用,假若这一概念在艺术家那里也同样如此,那么,他同自然便没有什么区别了;如果他有意识地要完全依从现实、极其忠实地再现现实,那么,他搞出来的恐怕将是只蛹,却不是什么艺术作品。因而,他必须与产品或创造物分离,但只是为了使自己上升为创造力并从精神上去把握这一创造力。这样一来,他便翱翔在纯概念的国度;他离开创造物,是为了再获成千上万的创造物——在这一意义上,当然就是返回自然了。在事物的内部有一个自然精神在通过形式和形态起作用,犹如在通过感性形象讲话;艺术家当然应该努力效仿这一自然精神。只要他在惟妙惟肖地进行模仿的同时把握住了这一自然精神,他便创造出了某种真正的

东西。东鳞西爪拼凑而成的作品,即使其形式本身是美的,也仍然没有一点美,因为一件作品或一个整体之所以成为美,并不仅仅取决于形式。凌于形式之上的,是本质、普遍性,是投向自然内在精神的目光,是这一精神的表达。

这就是艺术中所谓自然的理想化;这种理想化是普遍要求的,应如何理解它是毫无疑义的了。这一要求看来源自一种思维方式,根据这一思维方式,现实不是真、善、美,而是它们的反面。假若现实确与真和美对立,那么,艺术家就不该拔高现实或将之理想化,他必须取消、消除现实,以创造出真和美之类的东西来。除了真的东西之外还会有什么东西是实际存在的呢?美如果不是充分的、完满的存在,又是什么呢?同理,除了表现自然中事实上已经存在的东西,艺术还能有什么更高的目的呢?或者说,既然艺术总是远不如自然,那它又怎么能够擘画超越所谓实际的自然呢?艺术又赋予了自己的作品以实在的、感性的生命么?这根画柱没有呼吸,没有脉搏跳动,也没有血液使它温暖。但是,只要我们把表现真正的存在物作为艺术的目的,则那种所谓的"胜过自然"和这种表面的"处于自然之下"这两者便表现为同一个原则的结果。艺术的作品只是在表面上显得是赋予了生命的:在自然中,生命看来渗透得更深,同物质材料完全融为一体。那种结合是非本质的,它不是任何内在的融合,它表明物质在不停地变化,它表明有限的消亡是普遍的运数——这不是在启发我们么?就是说,艺术仅仅在表面上赋予作品以生命,事实上却只不过把非存在的东西作为非存在的东西来表现而已。在多少有些教养的人看来,把所谓的现实模仿得十分逼真,其实是极度的不真实,它造成的不过是魔怪般的印象,然而,一部以概念为主的作品却以真实的全部力量攫住人的知觉,使他进入真正实在的世界——这一切是怎么回事呢?是怎么产生的

呢？难道不是出自多少有些朦胧的感觉么？这朦胧的感觉告诉他，概念是事物之中唯一有生命的东西，而别的一切都是非本质的，都是些空洞的影像而已。与此相反的一切情况，如艺术胜过自然的例子，也都由这同一原则来阐明。当艺术止住人之似水流年时，当艺术把成年时期那阳刚的雄力与萌春年华那阴柔的媚力结合在一起时，当艺术以充满健劲的美来表现一位已把儿女抚养成人的母亲时，艺术难道不是把非本质的东西——时间，给取消了么？如果照那些高明的专家们的见解，自然的每一生长物都只有那么一刹那的真正完满的美，那我们便可以说，完满的实存(Dasein)也只有一刹那。在这一刹那之中具有在整个永恒之中所具有的东西：在这一刹那之外，实存身上发生的便只是将来和过去。当艺术在一刹那之中表现本质时，便是在把本质从时间之中抽取出来；艺术使本质在它自己的纯存在中、在它自己生命的永恒之中显现出来。

要是从形式中抽出那肯定的、本质的东西，那么，在这之后，呈现出来的形式便必然是受限制的、敌视本质的形式；而那种提倡虚假的、软弱的理想化的理论，肯定会马上影响到艺术中的无形式东西。假如形式是不依赖于本质而存在的，那它对本质便必定是进行限制的了。但是，假若形式是同本质在一起的，是通过本质而成其为形式的，那么，本质怎么会感到自己受限制——受自己所造出的东西的限制呢？强加给本质的形式倒可能对本质施以暴力，但暴力绝不可能由从本质自身中流出的形式而产生。本质倒多半必得在这一形式中宁静地恬憩，把自己的实存顺受为一种独立自足的、封闭于自身的东西。形式的规定性在自然中从来不是一个否定，而总是一个肯定。一般来讲，你自然会把一个躯体的外形思考为它所忍受的一个限制；但你若看一下进行创造的力，那么这个外形就会使你恍然大悟：它是创造力

自己赋予自己的一个尺度，正是在这一尺度之中，它表现为一种真正富有意义的力。须知，自己赋予自己以尺度的能力不管在哪里都被看作一种卓绝之能，甚至被看作最高的卓绝之能。同样，大多数人在观察个别时总是持否定态度，就是说，不把个别看作整体或全；但是，任何个别都绝不是通过自己的界限而存在，而是通过蛰居于它自身的力而存在的；凭借这一内在之力，它宣告自己的存在，表明自己在属于整体的同时自身又是一个切实的整体。

由于个别性以及个体性的这种力表现为活的特征，所以，随之而来的便是，这种力的否定概念在艺术中所表现出的便必然是不充足的、虚假的特征。想要表现个体的空洞的外壳或界限的艺术，便会是僵死的、极其僵硬的艺术。我们要求的当然不是个体，我们要求的是更多地看见个体的活的概念。在个体之中蕴藏着进行创造的理念；若艺术家认识到这一理念的目光和本质，并抽出这一理念，那他便是在把个体铸成一个自为世界、一个种类、一个永恒的原型。谁把握住了这本质，谁就可以不怕僵硬和严峻，因为理念是生命的条件。自然在其本质的完满中表现为最高的平和；在一切个别中，我们都看见这自然在对规定性起作用，首先对硬性，特别是对生命的封闭性起作用。正如整个创造物是最高外化的一个成品一样，艺术家也必须先否定自己本身，深入到个别之中去——既不怕孤寂，也不怕痛苦，更不怕形式的折磨。从自己的最初的成品起，自然就是特色鲜明的；它把火的力量、光的闪电封闭到坚硬的石头里，把声响的娇柔灵魂封闭到生硬的金属里；甚至在生命的门坎边上，在已经念及有机形态之时，它也受迫于形式之力而返沉入僵化之中。植物的生命处于沉静的感受性里；然而，这一有耐性的生命给封闭在何种具体而又严格的禁圈里呢？看来，生命同形式之争在动物界才

开始:自然把自己的首批产物藏到坚硬的外壳内;而外壳一旦被剥去,那灌注了生命的世界便由于这人为的行动而重新退到晶体的国度。它变得更为勇敢、更加自由,终于踱步出来,并带着生气勃勃的、特色鲜明的特征;遍观一切类别,无不如此。诚然,艺术不是自然,不能从它那样的深度开始。即便美无处不在,本质的显现和展开毕竟有不同的程度;因而美的显现和展开也有不同的程度,但艺术要求一种完满的美,艺术不想敲出一个单一的声响或音调,甚至也不想敲出孤立的和音,艺术想的是同时击出美之全声部旋律。因而,艺术最好是直接捕捉最高级的、展开得最充分的东西:人的形态。不过,由于艺术无法把握那不可量度的整体,而在其他一切生物中又只有一道一道的倏忽电闪,只有在人身上才不间断地出现整体的完满的存在,所以,不仅准予艺术、而且要求艺术在人身上见到全部自然。但是,正因为如此,正因为自然在这儿集全部于一点,艺术才能复得其整个多样性,才能第二次、在一个较为狭小的范围内返回那条起初在自然的广阔范围中走过的道路。这样看来,这里就对艺术家提出了要求:为了在整体中达到完满并显现为美,先得在界限内做到忠实和真实。进行创造的自然精神赋予人以性格,并带来无法穷尽的、各具特色的多样性。要赢得这种精神就得进行斗争——不是疲惫拖沓、软弱无力地斗争,而是猛烈刚劲、英勇顽强地搏斗。事物的本性要通过某种东西才显示为一个肯定;要坚持不懈地去认识这种东西,就必须保护这一精神,使它不致陷入虚空、羸弱和内在虚无。在这以后,这一精神才可以大胆地通过多样形式的有限的融合和更为高级的结合而在塑造那无限内容的最高的单纯中获取最高的美。

唯有通过形式的完满,形式才可能被消灭;在有特征的事物中,这当然是艺术的最终目的。空虚灵魂比其他灵魂更容易获

得表面的协调一致,然而内底里却是空空如也。在外部和谐很快获得、然而没有充实内容的艺术那里,情况也是如此。如果我们的教学要反对那种对美的形式的缺乏精神的模仿,那么就首先要同一种喜好娇生惯养的、毫无特色的艺术的倾向作斗争;须知,这种艺术虽然名声高雅,然而在高雅名声之下却掩藏着它的无能:它无法使基本条件得到满足。

形式的丰富在于扬弃形式本身——这时便出现崇高的美;照温克尔曼的说法,这种崇高美为近代艺术学说接受——它不仅被看成最高的尺度,而且被看成唯一的尺度。但是,由于人们忽略了崇高美所植根于其中的深厚的基础,结果便发生了这种情况:甚至从所有肯定的概念出发去把握否定的概念。温克尔曼用水来比喻美:水从清泉之中舀出来,它越少味道就被认为于健康越有益。的确,最高的美是没有特色的。不管怎样,世界的全把一切都把持在同样的无限性中,所以世界的全没有确定的尺寸,既没有长度,也没有宽度和深度;创造性自然的艺术本身并不屈从于任何形式,所以它是无形式的;因而,最高的美确是无特色的。只有这样来理解,我们才能够说,古希腊艺术在自己的巅峰时期上升到了无特色境界。但是,它并不是在直接追求无特色境界。它从自然的羁绊中挣脱出来,再向神的自由王国超升。不是任何随意撒下的种子,而是深深潜藏下的内核才能从土壤中长成这样的参天大树。只有当情感激荡时,只有当幻想在起死回生的、支配一切的自然力的作用下展翅翻飞时,艺术才可能得到那种遏止不住的力量,借助于这种力量,不管是早期形成的呆板而深沉的肃穆还是充溢着感性的娴雅的作品,才真正忠实于真,并且从精神上产生出了最高的现实,即准于观瞻尘世者的现实。正如希腊的悲剧是从伦理中的最伟大的性格开始的一样,它的雕塑也是发端于自然的肃穆的,而雅典的严肃女神

则是造型艺术的第一位、也是唯一的一位缪斯。这一时代的特征,正如温克尔曼所描绘的,还是静穆的、严肃的风格;要由此发展出下一种风格或更高的风格,便须升为崇高和单纯。这就是说,在最完善的自然或神性的自然的图画中,不仅仅是人的自然有能力达到的、形式的完满必得协调起来,而且这种协调也须得是方式上的协调,正如我们在世界的全中所能设想的那种协调一样,这就是较低级的形式或涉及较细微特征的形式被统摄在较高级的形式中,最后又全都给统摄到最高的"一"中去,在这"一"之中,众多的形式虽然作为特殊而相互消除掉了,但其本质和力却存在下来。此时,在考虑到现象的条件或限制这一情况下,倘若我们不能指出这种高级的、自我满足的美的特征,那么,在这种美之中,特征实际上仍在继续起作用——虽然这作用是无法分辨的;这正如晶体中的情形一样,它是透明的,而组织同时却又依然存在着:每一具有特色的成分都是有分量的,尽管很轻微,但仍有助于促成美的崇高的淡泊。

一切美的外在方面或基础是形式的美。但是,没有本质也就不可能有形式,因而,无论何处,只要有形式,在可见或可感的情况下便也就有特性。由此可知,具有特性的美是植根于形式的美,只有在这根上才可能结出美的果实;形式里处处都包含着本质,但具有特性的东西此时也依然还是美的东西的有效基础。

诸神把自然连同通向王国的艺术都交给了那位最为德高望重的温克尔曼,他把自己在对美的关系中的特性同自己在对活的形体的关系中的骨架加以比较。要是我们也得在我们的意义上阐明这一中肯的比较,那我们就要说:自然中的骨架并非我们所设想的那样是同有机的整体相分离的;坚固的东西和柔软的东西、规定者与被规定者互为前提,它们只能相互依存;正因为如此,活的特性已是由骨与肉、主动与受动的交互作用而形成的

整个形体。要是艺术同自然一样也在自己较高级的阶段上把刚显露出的骨架挤压回内部,那么,这一骨架就绝不能成为形体和美的对立面,因为它仍然在既对美又对形体起规定性的作用。

那种高级的、淡泊的美被认为是最高的尺度,这一尺度看来必须由广延和充实的程度来决定;离开广延和充实,特定的艺术就不能起作用。然而,它在艺术中是否也该被看作唯一的尺度呢?可自然在自己的宽广的范围内不就总是在同时表现较高级的东西和较低级的东西吗?自然在人身上创造神性的东西,与此同时,它在其他一切产品里编织那必须存在东西的单纯的材料和根据,以便在同人对照的情况下使本质显现出来。然而,在人的较高级世界里,广大群众又成了基础,在这一基础上,不那么纯地包含着的神性的东西通过立法、统治、建立信仰而显露出来。如此看来,艺术越是以自然的多样性来发挥作用,它就越可以而且必须在除展现美的最高尺度之外,还要在自身的形成中展现美的基础以及基础的材料。这里,首先是艺术形式的各种自然获得了有意义的发展。说得更确切一些,雕塑不属于表面上给予自己的对象以空间;对象自身就有空间。然而,正是这一点不允许它有更大的伸展,甚至可以说,它被迫把宇宙之美表现到几乎是一个点上。这就是说,它必须直接追求最高的东西,它只能运用严格分离彼此对抗者这种手段而分别去获得多样性。在把人的自然中的纯动物的东西分离出来之后,雕塑就得以和谐地、甚至是优美地创造出低级的作品——这是获自古代的、许多山林神的美给了我们启示的结果,它甚至还能够转向它自己的理想,像欢快的自然精神进行自我滑稽模仿一样;比如,它甚至能够在过度的静态造型中通过游戏的、戏谑的行为再度从绘画的压力下解脱出来。但是,它总是不得不把自己的作品完全分离出来,以便使它们相互协调,把作品变成一个自为的世界;

另一方面,对它来说,不存在个别的不协调能于其中得以消除的那种更高一级的统一。与此相反,绘画在规模上已经能够更多地同世界较量,并在史诗的广度上进行创作了。在《伊里亚特》中,连特尔西提斯也是有空间的,实际上,在这部伟大的自然和历史的英雄诗篇中,还有什么找不到自己的位置呢!在这里,单个人物本身几乎算不上什么;整体取代了个别,倘有什么东西本身不美的话,那也是处于整体的和谐之中的。绘画通过描出的空间、通过光线、通过阴影、通过反光把它的人物联系起来;要是在绘画的一个境界宽阔的作品中处处都运用了美的最高尺度,那么便会产生违反自然的单调,因为,正如温克尔曼所言,美的最高概念毕竟处处都是同一个东西,很少允许出现偏离。本来,只要整体从杂多中产生出来,个别便必须从属于整体——但在这时,倒是个别反而比整体更受偏爱了。在这样的作品中,肯定可以观察到美的不同层次;这样一来,集中在中心点上的、完满的美就变得明显可见了,而整体中的平衡便从个别中的偏重情况之中呈现出来。这里,有限地具有特色的东西也找到了自己的位置;至少理论是既不应该为画家提供那种狭小的、将所有美的东西集中加以表现的空间,也不应指令画家搞自然之具有特色的多样性的——只有画家才能通过这多样性把活的内容的全部分量分配给一个伟大的作品。在近代艺术的开创者中,伟大的列奥纳多就是这样想的,高级美的大师拉斐尔也是这样想的——他不害怕,他宁愿去表现这高级美的较细微的比例,也不让画面出现单调、死板、不真实,尽管他不单善于勾画出那种多样性,而且还善于通过各种各样的表现去再度打破那种多样性的匀称性。

如果性格也能够在形式的均衡和平静中表现出来,那么,性格自己的活动才是真正活了。我们在想到性格时指的是多种力

的统一,这种统一在不停地影响这些力的某种均衡和规定的比例;倘若这一均衡未遭破坏,那么与它相应的,是诸形式的匀称性中的一种类似的均衡。但是,如果那活的统一要在行动中和活动中显现出来,那么,这一均衡的状况就不可能是别样的,而只能是:多个力通过某个原因的激发而竭力要冲破它们的均衡。每个人都承认,处于激情中的均衡便是这种情形。

在这里,此时我们面前便出现了那有名的理论规则:它要求正处于爆发中的激情尽可能缓和下来,以使形式的美不受损害。而我们相反倒认为必须把这一规则颠倒一下:激情恰恰应由美来加以缓和。可很值得担心的是,所要求的那种缓和会被人否定地加以理解;所以,真正的要求毋宁说是:迎头给激情施加一种肯定的力。正如德行不存在于激情未出现之时,而存在于精神对激情的强制之中一样,美也不是通过这种激情的消失或缓和、而是通过美对激情的强制表现出来的。就是说,激情的诸力是一定要表现出来的;所以下面的情况必然会观察到:本来它们完全能够涌现出来,却被性格给强行挡住了,结果便如激流的波浪一样在牢固地筑起来的美的形式上撞得粉碎——这股激流拼命朝堤岸奔涌,却不能越过堤岸。若非如此,那种缓和的行动便只好比作浅薄的道德家的行动了:这种人为了使"人"的工作了结,宁愿破坏掉人身上的自然,宁愿从诸行动中把积极的东西清除得干干净净,结果,人民为了看一眼正面的东西以求赏心悦目而不得不去看恶行的表演。

在自然和艺术里,本质首先追求在个别之中实现或表现它自身。因而,在两者的起始阶段表现出的是形式的最大严峻;因为没有界限就呈现不出无界限的东西,没有生硬便不可能有温柔,而要使统一便得可以感知,则只有通过特性、分离和抗争才行。所以,在开始阶段,创造精神完全沉没到形式里去了,不可

另一方面,对它来说,不存在个别的不协调能于其中得以消除的那种更高一级的统一。与此相反,绘画在规模上已经能够更多地同世界较量,并在史诗的广度上进行创作了。在《伊里亚特》中,连特尔西提斯也是有空间的,实际上,在这部伟大的自然和历史的英雄诗篇中,还有什么找不到自己的位置呢!在这里,单个人物本身几乎算不上什么;整体取代了个别,倘有什么东西本身不美的话,那也是处于整体的和谐之中的。绘画通过描出的空间、通过光线、通过阴影、通过反光把它的人物联系起来;要是在绘画的一个境界宽阔的作品中处处都运用了美的最高尺度,那么便会产生违反自然的单调,因为,正如温克尔曼所言,美的最高概念毕竟处处都是同一个东西,很少允许出现偏离。本来,只要整体从杂多中产生出来,个别便必须从属于整体——但在这时,倒是个别反而比整体更受偏爱了。在这样的作品中,肯定可以观察到美的不同层次;这样一来,集中在中心点上的、完满的美就变得明显可见了,而整体中的平衡便从个别中的偏重情况之中呈现出来。这里,有限地具有特色的东西也找到了自己的位置;至少理论是既不应该为画家提供那种狭小的、将所有美的东西集中加以表现的空间,也不应指令画家搞自然之具有特色的多样性的——只有画家才能通过这多样性把活的内容的全部分量分配给一个伟大的作品。在近代艺术的开创者中,伟大的列奥纳多就是这样想的,高级美的大师拉斐尔也是这样想的——他不害怕,他宁愿去表现这高级美的较细微的比例,也不让画面出现单调、死板、不真实,尽管他不单善于勾画出那种多样性,而且还善于通过各种各样的表现去再度打破那种多样性的匀称性。

如果性格也能够在形式的均衡和平静中表现出来,那么,性格自己的活动才是真正活了。我们在想到性格时指的是多种力

整个形体。要是艺术同自然一样也在自己较高级的阶段上把刚显露出的骨架挤压回内部,那么,这一骨架就绝不能成为形体和美的对立面,因为它仍然在既对美又对形体起规定性的作用。

那种高级的、淡泊的美被认为是最高的尺度,这一尺度看来必须由广延和充实的程度来决定;离开广延和充实,特定的艺术就不能起作用。然而,它在艺术中是否也该被看作唯一的尺度呢?可自然在自己的宽广的范围内不就总是在同时表现较高级的东西和较低级的东西吗?自然在人身上创造神性的东西,与此同时,它在其他一切产品里编织那必须存在东西的单纯的材料和根据,以便在同人对照的情况下使本质显现出来。然而,在人的较高级世界里,广大群众又成了基础,在这一基础上,不那么纯地包含着的神性的东西通过立法、统治、建立信仰而显露出来。如此看来,艺术越是以自然的多样性来发挥作用,它就越可以而且必须在除展现美的最高尺度之外,还要在自身的形成中展现美的基础以及基础的材料。这里,首先是艺术形式的各种自然获得了有意义的发展。说得更确切一些,雕塑不属于表面上给予自己的对象以空间;对象自身就有空间。然而,正是这一点不允许它有更大的伸展,甚至可以说,它被迫把宇宙之美表现到几乎是一个点上。这就是说,它必须直接追求最高的东西,它只能运用严格分离彼此对抗者这种手段而分别去获得多样性。在把人的自然中的纯动物的东西分离出来之后,雕塑就得以和谐地、甚至是优美地创造出低级的作品——这是获自古代的、许多山林神的美给了我们启示的结果,它甚至还能够转向它自己的理想,像欢快的自然精神进行自我滑稽模仿一样;比如,它甚至能够在过度的静态造型中通过游戏的、戏谑的行为再度从绘画的压力下解脱出来。但是,它总是不得不把自己的作品完全分离出来,以便使它们相互协调,把作品变成一个自为的世界;

则是造型艺术的第一位、也是唯一的一位缪斯。这一时代的特征,正如温克尔曼所描绘的,还是静穆的、严肃的风格;要由此发展出下一种风格或更高的风格,便须升为崇高和单纯。这就是说,在最完善的自然或神性的自然的图画中,不仅仅是人的自然有能力达到的、形式的完满必得协调起来,而且这种协调也须得是方式上的协调,正如我们在世界的全中所能设想的那种协调一样,这就是较低级的形式或涉及较细微特征的形式被统摄在较高级的形式中,最后又全都给统摄到最高的"一"中去,在这"一"之中,众多的形式虽然作为特殊而相互消除掉了,但其本质和力却存在下来。此时,在考虑到现象的条件或限制这一情况下,倘若我们不能指出这种高级的、自我满足的美的特征,那么,在这种美之中,特征实际上仍在继续起作用——虽然这作用是无法分辨的;这正如晶体中的情形一样,它是透明的,而组织同时却又依然存在着:每一具有特色的成分都是有分量的,尽管很轻微,但仍有助于促成美的崇高的淡泊。

一切美的外在方面或基础是形式的美。但是,没有本质也就不可能有形式,因而,无论何处,只要有形式,在可见或可感的情况下便也就有特性。由此可知,具有特性的美是植根于形式的美,只有在这根上才可能结出美的果实;形式里处处都包含着本质,但具有特性的东西此时也依然还是美的东西的有效基础。

诸神把自然连同通向王国的艺术都交给了那位最为德高望重的温克尔曼,他把自己在对美的关系中的特性同自己在对活的形体的关系中的骨架加以比较。要是我们也得在我们的意义上阐明这一中肯的比较,那我们就要说:自然中的骨架并非我们所设想的那样是同有机的整体相分离的;坚固的东西和柔软的东西、规定者与被规定者互为前提,它们只能相互依存;正因为如此,活的特性已是由骨与肉、主动与受动的交互作用而形成的

得表面的协调一致,然而内底里却是空空如也。在外部和谐很快获得、然而没有充实内容的艺术那里,情况也是如此。如果我们的教学要反对那种对美的形式的缺乏精神的模仿,那么就首先要同一种喜好娇生惯养的、毫无特色的艺术的倾向作斗争;须知,这种艺术虽然名声高雅,然而在高雅名声之下却掩藏着它的无能:它无法使基本条件得到满足。

形式的丰富在于扬弃形式本身——这时便出现崇高的美;照温克尔曼的说法,这种崇高美为近代艺术学说接受——它不仅被看成最高的尺度,而且被看成唯一的尺度。但是,由于人们忽略了崇高美所植根于其中的深厚的基础,结果便发生了这种情况:甚至从所有肯定的概念出发去把握否定的概念。温克尔曼用水来比喻美:水从清泉之中舀出来,它越少味道就被认为于健康越有益。的确,最高的美是没有特色的。不管怎样,世界的全把一切都把持在同样的无限性中,所以世界的全没有确定的尺寸,既没有长度,也没有宽度和深度;创造性自然的艺术本身并不屈从于任何形式,所以它是无形式的;因而,最高的美确是无特色的。只有这样来理解,我们才能够说,古希腊艺术在自己的巅峰时期上升到了无特色境界。但是,它并不是在直接追求无特色境界。它从自然的羁绊中挣脱出来,再向神的自由王国超升。不是任何随意撒下的种子,而是深深潜藏下的内核才能从土壤中长成这样的参天大树。只有当情感激荡时,只有当幻想在起死回生的、支配一切的自然力的作用下展翅翻飞时,艺术才可能得到那种遏止不住的力量,借助于这种力量,不管是早期形成的呆板而深沉的肃穆还是充溢着感性的娴雅的作品,才真正忠实于真,并且从精神上产生出了最高的现实,即准于观瞻尘世者的现实。正如希腊的悲剧是从伦理中的最伟大的性格开始的一样,它的雕塑也是发端于自然的肃穆的,而雅典的严肃女神

开始:自然把自己的首批产物藏到坚硬的外壳内;而外壳一旦被剥去,那灌注了生命的世界便由于这人为的行动而重新退到晶体的国度。它变得更为勇敢、更加自由,终于踱步出来,并带着生气勃勃的、特色鲜明的特征;遍观一切类别,无不如此。诚然,艺术不是自然,不能从它那样的深度开始。即便美无处不在,本质的显现和展开毕竟有不同的程度;因而美的显现和展开也有不同的程度,但艺术要求一种完满的美,艺术不想敲出一个单一的声响或音调,甚至也不想敲出孤立的和音,艺术想的是同时击出美之全声部旋律。因而,艺术最好是直接捕捉最高级的、展开得最充分的东西:人的形态。不过,由于艺术无法把握那不可量度的整体,而在其他一切生物中又只有一道一道的倏忽电闪,只有在人身上才不间断地出现整体的完满的存在,所以,不仅准予艺术、而且要求艺术在人身上见到全部自然。但是,正因为如此,正因为自然在这儿集全部于一点,艺术才能复得其整个多样性,才能第二次、在一个较为狭小的范围内返回那条起初在自然的广阔范围中走过的道路。这样看来,这里就对艺术家提出了要求:为了在整体中达到完满并显现为美,先得在界限内做到忠实和真实。进行创造的自然精神赋予人以性格,并带来无法穷尽的、各具特色的多样性。要赢得这种精神就得进行斗争——不是疲惫拖沓、软弱无力地斗争,而是猛烈刚劲、英勇顽强地搏斗。事物的本性要通过某种东西才显示为一个肯定;要坚持不懈地去认识这种东西,就必须保护这一精神,使它不致陷入虚空、羸弱和内在虚无。在这以后,这一精神才可以大胆地通过多样形式的有限的融合和更为高级的结合而在塑造那无限内容的最高的单纯中获取最高的美。

唯有通过形式的完满,形式才可能被消灭;在有特征的事物中,这当然是艺术的最终目的。空虚灵魂比其他灵魂更容易获

自己赋予自己的一个尺度，正是在这一尺度之中，它表现为一种真正富有意义的力。须知，自己赋予自己以尺度的能力不管在哪里都被看作一种卓绝之能，甚至被看作最高的卓绝之能。同样，大多数人在观察个别时总是持否定态度，就是说，不把个别看作整体或全；但是，任何个别都绝不是通过自己的界限而存在，而是通过蛰居于它自身的力而存在的；凭借这一内在之力，它宣告自己的存在，表明自己在属于整体的同时自身又是一个切实的整体。

由于个别性以及个体性的这种力表现为活的特征，所以，随之而来的便是，这种力的否定概念在艺术中所表现出的便必然是不充足的、虚假的特征。想要表现个体的空洞的外壳或界限的艺术，便会是僵死的、极其僵硬的艺术。我们要求的当然不是个体，我们要求的是更多地看见个体的活的概念。在个体之中蕴藏着进行创造的理念；若艺术家认识到这一理念的目光和本质，并抽出这一理念，那他便是在把个体铸成一个自为世界、一个种类、一个永恒的原型。谁把握住了这本质，谁就可以不怕僵硬和严峻，因为理念是生命的条件。自然在其本质的完满中表现为最高的平和；在一切个别中，我们都看见这自然在对规定性起作用，首先对硬性，特别是对生命的封闭性起作用。正如整个创造物是最高外化的一个成品一样，艺术家也必须先否定自己本身，深入到个别之中去——既不怕孤寂，也不怕痛苦，更不怕形式的折磨。从自己的最初的成品起，自然就是特色鲜明的；它把火的力量、光的闪电封闭到坚硬的石头里，把声响的娇柔灵魂封闭到生硬的金属里；甚至在生命的门坎边上，在已经念及有机形态之时，它也受迫于形式之力而返沉入僵化之中。植物的生命处于沉静的感受性里；然而，这一有耐性的生命给封闭在何种具体而又严格的禁圈里呢？看来，生命同形式之争在动物界才

呢？难道不是出自多少有些朦胧的感觉么？这朦胧的感觉告诉他，概念是事物之中唯一有生命的东西，而别的一切都是非本质的，都是些空洞的影像而已。与此相反的一切情况，如艺术胜过自然的例子，也都由这同一原则来阐明。当艺术止住人之似水流年时，当艺术把成年时期那阳刚的雄力与萌春年华那阴柔的媚力结合在一起时，当艺术以充满健劲的美来表现一位已把儿女抚养成人的母亲时，艺术难道不是把非本质的东西——时间，给取消了么？如果照那些高明的专家们的见解，自然的每一生长物都只有那么一刹那的真正完满的美，那我们便可以说，完满的实存(Dasein)也只有一刹那。在这一刹那之中具有在整个永恒之中所具有的东西：在这一刹那之外，实存身上发生的便只是将来和过去。当艺术在一刹那之中表现本质时，便是在把本质从时间之中抽取出来；艺术使本质在它自己的纯存在中、在它自己生命的永恒之中显现出来。

要是从形式中抽出那肯定的、本质的东西，那么，在这之后，呈现出来的形式便必然是受限制的、敌视本质的形式；而那种提倡虚假的、软弱的理想化的理论，肯定会马上影响到艺术中的无形式东西。假如形式是不依赖于本质而存在的，那它对本质便必定是进行限制的了。但是，假若形式是同本质在一起的，是通过本质而成其为形式的，那么，本质怎么会感到自己受限制——受自己所造出的东西的限制呢？强加给本质的形式倒可能对本质施以暴力，但暴力绝不可能由从本质自身中流出的形式而产生。本质倒多半必得在这一形式中宁静地恬憩，把自己的实存顺受为一种独立自足的、封闭于自身的东西。形式的规定性在自然中从来不是一个否定，而总是一个肯定。一般来讲，你自然会把一个躯体的外形思考为它所忍受的一个限制；但你若看一下进行创造的力，那么这个外形就会使你恍然大悟：它是创造力

东西。东鳞西爪拼凑而成的作品,即使其形式本身是美的,也仍然没有一点美,因为一件作品或一个整体之所以成为美,并不仅仅取决于形式。凌于形式之上的,是本质、普遍性,是投向自然内在精神的目光,是这一精神的表达。

这就是艺术中所谓自然的理想化;这种理想化是普遍要求的,应如何理解它是毫无疑义的了。这一要求看来源自一种思维方式,根据这一思维方式,现实不是真、善、美,而是它们的反面。假若现实确与真和美对立,那么,艺术家就不该拔高现实或将之理想化,他必须取消、消除现实,以创造出真和美之类的东西来。除了真的东西之外还会有什么东西是实际存在的呢?美如果不是充分的、完满的存在,又是什么呢?同理,除了表现自然中事实上已经存在的东西,艺术还能有什么更高的目的呢?或者说,既然艺术总是远不如自然,那它又怎么能够擘画超越所谓实际的自然呢?艺术又赋予了自己的作品以实在的、感性的生命么?这根画柱没有呼吸,没有脉搏跳动,也没有血液使它温暖。但是,只要我们把表现真正的存在物作为艺术的目的,则那种所谓的“胜过自然”和这种表面的“处于自然之下”这两者便表现为同一个原则的结果。艺术的作品只是在表面上显得是赋予了生命的:在自然中,生命看来渗透得更深,同物质材料完全融为一体。那种结合是非本质的,它不是任何内在的融合,它表明物质在不停地变化,它表明有限的消亡是普遍的运数——这不是在启发我们么?就是说,艺术仅仅在表面上赋予作品以生命,事实上却只不过把非存在的东西作为非存在的东西来表现而已。在多少有些教养的人看来,把所谓的现实模仿得十分逼真,其实是极度的不真实,它造成的不过是魔怪般的印象,然而,一部以概念为主的作品却以真实的全部力量攫住人的知觉,使他进入真正实在的世界——这一切是怎么回事呢?是怎么产生的

一科学与无限的知解力必然地联系着,正如在艺术家那里,那把握着非感性美这一理念的本质与那感性化地描述理念的东西是相联系的。假若有这么一位艺术家,由于诸神赋予了他这样一种创造精神,因而特别值得赞颂,那么,他就应奉献出无可比拟的艺术作品;它概略地为我们勾画出了自然所具有的那种非假造的效力和创造力。

在艺术中,并非一切都关涉到意识;同有意识的活动联系着的,必定有一种无意识的力量;这两者的完美的统一和相互渗透产生最高的艺术——这些情况是早就弄清楚了的。未打上无意识科学的烙印的作品明显地缺乏独立自主的、不依赖于创作者的生命。与此相反,如果无意识的科学在起作用,艺术便以它所具有的最为清晰的知解力使作品获得一种莫测高深的现实,于是这一作品看起来便类似自然作品了。

下面这句话清楚地阐明了艺术家对自然的位置:为了成为类似自然的艺术,艺术起先必须离开自然,而只是在最后完成时才返回自然。在我们看来,这句话的真正含义只能如下所述。在所有自然生物中表现出的活的概念只是在盲目地起作用,假若这一概念在艺术家那里也同样如此,那么,他同自然便没有什么区别了;如果他有意识地要完全依从现实、极其忠实地再现现实,那么,他搞出来的恐怕将是只蛹,却不是什么艺术作品。因而,他必须与产品或创造物分离,但只是为了使自己上升为创造力并从精神上去把握这一创造力。这样一来,他便翱翔在纯概念的国度;他离开创造物,是为了再获成千上万的创造物——在这一意义上,当然就是返回自然了。在事物的内部有一个自然精神在通过形式和形态起作用,犹如在通过感性形象讲话;艺术家当然应该努力效仿这一自然精神。只要他在惟妙惟肖地进行模仿的同时把握住了这一自然精神,他便创造出了某种真正的

晶体内部的力直到一种犹如人体构成中的一股温和的磁力流一样使物质各部分按一定顺序排列起来、各就其位的力都是;本质的统一和美则只有通过概念之力方变得可见。

要活生生地把握住形式中的本质,一般说来,我们就不能仅仅只把这本质作为起作用的原则、作为精神、作为发挥效力的科学来看待。难道一切统一都只能是精神上的,也只能溯源于精神吗?对自然的一切研究,如果不是从自然中去发现科学,又能在哪里发现呢?要知道,内中没有任何知解力的那种东西,也不可能是知解力的课题;缺乏认识的东西本身是无法被认识的。研究自然的科学当然不与人的任何科学相同;人的科学是与自身的反思相联系的:在人的科学中,概念不与行动有别,计划不与实行相异。因而,原形物质仿佛在盲目渴求有规律的形态,并且不知不觉接受了纯粹立体几何的形式,然而这些形式却是概念王国里的东西。在物质之中也有几分精神。对于天体,极其巨大的数字和量度是本来固有的;在天体的运动中,这巨大的数字和量度无须天体的概念就已在起作用。动物身上的活生生的认识表现得更为清晰,虽然动物自身无法理解这种认识;当动物毫无意识地从跟前经过,我们便看见有无数的动作在完成,这些动作比动物本身精彩得多。我们看见:小鸟吐出声声鸣叫,简直是醉人的音乐,这音乐远胜过小鸟本身;技艺灵巧的小精灵不经训练就建造出简易的、建筑上的玩意儿;但这一切全都伴随有一种超强的精神,这精神已经在认识的道道独特的闪光中透露出来,只不过还绝对不像在人身上那样有如喷薄而出的太阳。

这一发挥效力的科学便是在自然和艺术中连接着概念与形式、肉体与灵魂的纽带。在每一事物面前都有一个永恒的概念,这一概念是在那无限的知解力中形成的;然而,这一概念是经由什么而转入实在并体现出来的呢?只有靠进行创造的科学。这

一科学与无限的知解力必然地联系着，正如在艺术家那里，那把握着非感性美这一理念的本质与那感性化地描述理念的东西是相联系的。假若有这么一位艺术家，由于诸神赋予了他这样一种创造精神，因而特别值得赞颂，那么，他就应奉献出无可比拟的艺术作品；它概略地为我们勾画出了自然所具有的那种非假造的效力和创造力。

在艺术中，并非一切都关涉到意识；同有意识的活动联系着的，必定有一种无意识的力量；这两者的完美的统一和相互渗透产生最高的艺术——这些情况是早就弄清楚了的。未打上无意识科学的烙印的作品明显地缺乏独立自主的、不依赖于创作者的生命。与此相反，如果无意识的科学在起作用，艺术便以它所具有的最为清晰的知解力使作品获得一种莫测高深的现实，于是这一作品看起来便类似自然作品了。

下面这句话清楚地阐明了艺术家对自然的位置：为了成为类似自然的艺术，艺术起先必须离开自然，而只是在最后完成时才返回自然。在我们看来，这句话的真正含义只能如下所述。在所有自然生物中表现出的活的概念只是在盲目地起作用，假若这一概念在艺术家那里也同样如此，那么，他同自然便没有什么区别了；如果他有意识地要完全依从现实、极其忠实地再现现实，那么，他搞出来的恐怕将是只蛹，却不是什么艺术作品。因而，他必须与产品或创造物分离，但只是为了使自己上升为创造力并从精神上去把握这一创造力。这样一来，他便翱翔在纯概念的国度；他离开创造物，是为了再获成千上万的创造物——在这一意义上，当然就是返回自然了。在事物的内部有一个自然精神在通过形式和形态起作用，犹如在通过感性形象讲话；艺术家当然应该努力效仿这一自然精神。只要他在惟妙惟肖地进行模仿的同时把握住了这一自然精神，他便创造出了某种真正的

东西。东鳞西爪拼凑而成的作品,即使其形式本身是美的,也仍然没有一点美,因为一件作品或一个整体之所以成为美,并不仅仅取决于形式。凌于形式之上的,是本质、普遍性,是投向自然内在精神的目光,是这一精神的表达。

这就是艺术中所谓自然的理想化;这种理想化是普遍要求的,应如何理解它是毫无疑义的了。这一要求看来源自一种思维方式,根据这一思维方式,现实不是真、善、美,而是它们的反面。假若现实确与真和美对立,那么,艺术家就不该拔高现实或将之理想化,他必须取消、消除现实,以创造出真和美之类的东西来。除了真的东西之外还会有什么东西是实际存在的呢?美如果不是充分的、完满的存在,又是什么呢?同理,除了表现自然中事实上已经存在的东西,艺术还能有什么更高的目的呢?或者说,既然艺术总是远不如自然,那它又怎么能够擘画超越所谓实际的自然呢?艺术又赋予了自己的作品以实在的、感性的生命么?这根画柱没有呼吸,没有脉搏跳动,也没有血液使它温暖。但是,只要我们把表现真正的存在物作为艺术的目的,则那种所谓的“胜过自然”和这种表面的“处于自然之下”这两者便表现为同一个原则的结果。艺术的作品只是在表面上显得是赋予了生命的:在自然中,生命看来渗透得更深,同物质材料完全融为一体。那种结合是非本质的,它不是任何内在的融合,它表明物质在不停地变化,它表明有限的消亡是普遍的运数——这不是在启发我们么?就是说,艺术仅仅在表面上赋予作品以生命,事实上却只不过把非存在的东西作为非存在的东西来表现而已。在多少有些教养的人看来,把所谓的现实模仿得十分逼真,其实是极度的不真实,它造成的不过是魔怪般的印象,然而,一部以概念为主的作品却以真实的全部力量攫住人的知觉,使他进入真正实在的世界——这一切是怎么回事呢?是怎么产生的

呢?难道不是出自多少有些朦胧的感觉么?这朦胧的感觉告诉他,概念是事物之中唯一有生命的东西,而别的一切都是非本质的,都是些空洞的影像而已。与此相反的一切情况,如艺术胜过自然的例子,也都由这同一原则来阐明。当艺术止住人之似水流年时,当艺术把成年时期那阳刚的雄力与萌春年华那阴柔的媚力结合在一起时,当艺术以充满健劲的美来表现一位已把儿女抚养成人的母亲时,艺术难道不是把非本质的东西——时间,给取消了么?如果照那些高明的专家们的见解,自然的每一生长物都只有那么一刹那的真正完满的美,那我们便可以说,完满的实存(Dasein)也只有一刹那。在这一刹那之中具有在整个永恒之中所具有的东西:在这一刹那之外,实存身上发生的便只是将来和过去。当艺术在一刹那之中表现本质时,便是在把本质从时间之中抽取出来;艺术使本质在它自己的纯存在中、在它自己生命的永恒之中显现出来。

要是从形式中抽出那肯定的、本质的东西,那么,在这之后,呈现出来的形式便必然是受限制的、敌视本质的形式;而那种提倡虚假的、软弱的理想化的理论,肯定会马上影响到艺术中的无形式东西。假如形式是不依赖于本质而存在的,那它对本质便必定是进行限制的了。但是,假若形式是同本质在一起的,是通过本质而成其为形式的,那么,本质怎么会感到自己受限制——受自己所造出的东西的限制呢?强加给本质的形式倒可能对本质施以暴力,但暴力绝不可能由从本质自身中流出的形式而产生。本质倒多半必得在这一形式中宁静地恬憩,把自己的实存顺受为一种独立自足的、封闭于自身的东西。形式的规定性在自然中从来不是一个否定,而总是一个肯定。一般来讲,你自然会把一个躯体的外形思考为它所忍受的一个限制;但你若看一下进行创造的力,那么这个外形就会使你恍然大悟:它是创造力

自己赋予自己的一个尺度,正是在这一尺度之中,它表现为一种真正富有意义的力。须知,自己赋予自己以尺度的能力不管在哪里都被看作一种卓绝之能,甚至被看作最高的卓绝之能。同样,大多数人在观察个别时总是持否定态度,就是说,不把个别看作整体或全;但是,任何个别都绝不是通过自己的界限而存在,而是通过蛰居于它自身的力而存在的;凭借这一内在之力,它宣告自己的存在,表明自己在属于整体的同时自身又是一个切实的整体。

由于个别性以及个体性的这种力表现为活的特征,所以,随之而来的便是,这种力的否定概念在艺术中所表现出的便必然是不充足的、虚假的特征。想要表现个体的空洞的外壳或界限的艺术,便会是僵死的、极其僵硬的艺术。我们要求的当然不是个体,我们要求的是更多地看见个体的活的概念。在个体之中蕴藏着进行创造的理念;若艺术家认识到这一理念的目光和本质,并抽出这一理念,那他便是在把个体铸成一个自为世界、一个种类、一个永恒的原型。谁把握住了这本质,谁就可以不怕僵硬和严峻,因为理念是生命的条件。自然在其本质的完满中表现为最高的平和;在一切个别中,我们都看见这自然在对规定性起作用,首先对硬性,特别是对生命的封闭性起作用。正如整个创造物是最高外化的一个成品一样,艺术家也必须先否定自己本身,深入到个别之中去——既不怕孤寂,也不怕痛苦,更不怕形式的折磨。从自己的最初的成品起,自然就是特色鲜明的;它把火的力量、光的闪电封闭到坚硬的石头里,把声响的娇柔灵魂封闭到生硬的金属里;甚至在生命的门坎边上,在已经念及有机形态之时,它也受迫于形式之力而返沉入僵化之中。植物的生命处于沉静的感受性里;然而,这一有耐性的生命给封闭在何种具体而又严格的禁圈里呢?看来,生命同形式之争在动物界才

开始:自然把自己的首批产物藏到坚硬的外壳内;而外壳一旦被剥去,那灌注了生命的世界便由于这人为的行动而重新退到晶体的国度。它变得更为勇敢、更加自由,终于踱步出来,并带着生气勃勃的、特色鲜明的特征;遍观一切类别,无不如此。诚然,艺术不是自然,不能从它那样的深度开始。即便美无处不在,本质的显现和展开毕竟有不同的程度;因而美的显现和展开也有不同的程度,但艺术要求一种完满的美,艺术不想敲出一个单一的声响或音调,甚至也不想敲出孤立的和音,艺术想的是同时击出美之全声部旋律。因而,艺术最好是直接捕捉最高级的、展开得最充分的东西:人的形态。不过,由于艺术无法把握那不可量度的整体,而在其他一切生物中又只有一道一道的倏忽电闪,只有在人身上才不间断地出现整体的完满的存在,所以,不仅准予艺术、而且要求艺术在人身上见到全部自然。但是,正因为如此,正因为自然在这儿集全部于一点,艺术才能复得其整个多样性,才能第二次、在一个较为狭小的范围内返回那条起初在自然的广阔范围中走过的道路。这样看来,这里就对艺术家提出了要求:为了在整体中达到完满并显现为美,先得在界限内做到忠实和真实。进行创造的自然精神赋予人以性格,并带来无法穷尽的、各具特色的多样性。要赢得这种精神就得进行斗争——不是疲惫拖沓、软弱无力地斗争,而是猛烈刚劲、英勇顽强地搏斗。事物的本性要通过某种东西才显示为一个肯定;要坚持不懈地去认识这种东西,就必须保护这一精神,使它不致陷入虚空、羸弱和内在虚无。在这以后,这一精神才可以大胆地通过多样形式的有限的融合和更为高级的结合而在塑造那无限内容的最高的单纯中获取最高的美。

唯有通过形式的完满,形式才可能被消灭;在有特征的事物中,这当然是艺术的最终目的。空虚灵魂比其他灵魂更容易获

得表面的协调一致,然而内底里却是空空如也。在外部和谐很快获得、然而没有充实内容的艺术那里,情况也是如此。如果我们的教学要反对那种对美的形式的缺乏精神的模仿,那么就首先要同一种喜好娇生惯养的、毫无特色的艺术的倾向作斗争;须知,这种艺术虽然名声高雅,然而在高雅名声之下却掩藏着它的无能:它无法使基本条件得到满足。

形式的丰富在于扬弃形式本身——这时便出现崇高的美;照温克尔曼的说法,这种崇高美为近代艺术学说接受——它不仅被看成最高的尺度,而且被看成唯一的尺度。但是,由于人们忽略了崇高美所植根于其中的深厚的基础,结果便发生了这种情况:甚至从所有肯定的概念出发去把握否定的概念。温克尔曼用水来比喻美:水从清泉之中舀出来,它越少味道就被认为于健康越有益。的确,最高的美是没有特色的。不管怎样,世界的全把一切都把持在同样的无限性中,所以世界的全没有确定的尺寸,既没有长度,也没有宽度和深度;创造性自然的艺术本身并不屈从于任何形式,所以它是无形式的;因而,最高的美确是无特色的。只有这样来理解,我们才能够说,古希腊艺术在自己的巅峰时期上升到了无特色境界。但是,它并不是在直接追求无特色境界。它从自然的羁绊中挣脱出来,再向神的自由王国超升。不是任何随意撒下的种子,而是深深潜藏下的内核才能从土壤中长成这样的参天大树。只有当情感激荡时,只有当幻想在起死回生的、支配一切的自然力的作用下展翅翻飞时,艺术才可能得到那种遏止不住的力量,借助于这种力量,不管是早期形成的呆板而深沉的肃穆还是充溢着感性的娴雅的作品,才真正忠实于真,并且从精神上产生出了最高的现实,即准于观瞻尘世者的现实。正如希腊的悲剧是从伦理中的最伟大的性格开始的一样,它的雕塑也是发端于自然的肃穆的,而雅典的严肃女神

则是造型艺术的第一位、也是唯一的一位缪斯。这一时代的特征,正如温克尔曼所描绘的,还是静穆的、严肃的风格;要由此发展出下一种风格或更高的风格,便须升为崇高和单纯。这就是说,在最完善的自然或神性的自然的图画中,不仅仅是人的自然有能力达到的、形式的完满必得协调起来,而且这种协调也须得是方式上的协调,正如我们在世界的全中所能设想的那种协调一样,这就是较低级的形式或涉及较细微特征的形式被统摄在较高级的形式中,最后又全都给统摄到最高的"一"中去,在这"一"之中,众多的形式虽然作为特殊而相互消除掉了,但其本质和力却存在下来。此时,在考虑到现象的条件或限制这一情况下,倘若我们不能指出这种高级的、自我满足的美的特征,那么,在这种美之中,特征实际上仍在继续起作用——虽然这作用是无法分辨的;这正如晶体中的情形一样,它是透明的,而组织同时却又依然存在着:每一具有特色的成分都是有分量的,尽管很轻微,但仍有助于促成美的崇高的淡泊。

一切美的外在方面或基础是形式的美。但是,没有本质也就不可能有形式,因而,无论何处,只要有形式,在可见或可感的情况下便也就有特性。由此可知,具有特性的美是植根于形式的美,只有在这根上才可能结出美的果实;形式里处处都包含着本质,但具有特性的东西此时也依然还是美的东西的有效基础。

诸神把自然连同通向王国的艺术都交给了那位最为德高望重的温克尔曼,他把自己在对美的关系中的特性同自己在对活的形体的关系中的骨架加以比较。要是我们也得在我们的意义上阐明这一中肯的比较,那我们就要说:自然中的骨架并非我们所设想的那样是同有机的整体相分离的;坚固的东西和柔软的东西、规定者与被规定者互为前提,它们只能相互依存;正因为如此,活的特性已是由骨与肉、主动与受动的交互作用而形成的

整个形体。要是艺术同自然一样也在自己较高级的阶段上把刚显露出的骨架挤压回内部,那么,这一骨架就绝不能成为形体和美的对立面,因为它仍然在既对美又对形体起规定性的作用。

那种高级的、淡泊的美被认为是最高的尺度,这一尺度看来必须由广延和充实的程度来决定;离开广延和充实,特定的艺术就不能起作用。然而,它在艺术中是否也该被看作唯一的尺度呢?可自然在自己的宽广的范围内不就总是在同时表现较高级的东西和较低级的东西吗?自然在人身上创造神性的东西,与此同时,它在其他一切产品里编织那必须存在东西的单纯的材料和根据,以便在同人对照的情况下使本质显现出来。然而,在人的较高级世界里,广大群众又成了基础,在这一基础上,不那么纯地包含着的神性的东西通过立法、统治、建立信仰而显露出来。如此看来,艺术越是以自然的多样性来发挥作用,它就越可以而且必须在除展现美的最高尺度之外,还要在自身的形成中展现美的基础以及基础的材料。这里,首先是艺术形式的各种自然获得了有意义的发展。说得更确切一些,雕塑不属于表面上给予自己的对象以空间;对象自身就有空间。然而,正是这一点不允许它有更大的伸展,甚至可以说,它被迫把宇宙之美表现到几乎是一个点上。这就是说,它必须直接追求最高的东西,它只能运用严格分离彼此对抗者这种手段而分别去获得多样性。在把人的自然中的纯动物的东西分离出来之后,雕塑就得以和谐地、甚至是优美地创造出低级的作品——这是获自古代的、许多山林神的美给了我们启示的结果,它甚至还能够转向它自己的理想,像欢快的自然精神进行自我滑稽模仿一样;比如,它甚至能够在过度的静态造型中通过游戏的、戏谑的行为再度从绘画的压力下解脱出来。但是,它总是不得不把自己的作品完全分离出来,以便使它们相互协调,把作品变成一个自为的世界;

另一方面,对它来说,不存在个别的不协调能于其中得以消除的那种更高一级的统一。与此相反,绘画在规模上已经能够更多地同世界较量,并在史诗的广度上进行创作了。在《伊里亚特》中,连特尔西提斯也是有空间的,实际上,在这部伟大的自然和历史的英雄诗篇中,还有什么找不到自己的位置呢!在这里,单个人物本身几乎算不上什么;整体取代了个别,倘有什么东西本身不美的话,那也是处于整体的和谐之中的。绘画通过描出的空间、通过光线、通过阴影、通过反光把它的人物联系起来;要是在绘画的一个境界宽阔的作品中处处都运用了美的最高尺度,那么便会产生违反自然的单调,因为,正如温克尔曼所言,美的最高概念毕竟处处都是同一个东西,很少允许出现偏离。本来,只要整体从杂多中产生出来,个别便必须从属于整体——但在这时,倒是个别反而比整体更受偏爱了。在这样的作品中,肯定可以观察到美的不同层次;这样一来,集中在中心点上的、完满的美就变得明显可见了,而整体中的平衡便从个别中的偏重情况之中呈现出来。这里,有限地具有特色的东西也找到了自己的位置;至少理论是既不应该为画家提供那种狭小的、将所有美的东西集中加以表现的空间,也不应指令画家搞自然之具有特色的多样性的——只有画家才能通过这多样性把活的内容的全部分量分配给一个伟大的作品。在近代艺术的开创者中,伟大的列奥纳多就是这样想的,高级美的大师拉斐尔也是这样想的——他不害怕,他宁愿去表现这高级美的较细微的比例,也不让画面出现单调、死板、不真实,尽管他不单善于勾画出那种多样性,而且还善于通过各种各样的表现去再度打破那种多样性的匀称性。

如果性格也能够在形式的均衡和平静中表现出来,那么,性格自己的活动才是真正活了。我们在想到性格时指的是多种力

的统一,这种统一在不停地影响这些力的某种均衡和规定的比例;倘若这一均衡未遭破坏,那么与它相应的,是诸形式的匀称性中的一种类似的均衡。但是,如果那活的统一要在行动中和活动中显现出来,那么,这一均衡的状况就不可能是别样的,而只能是:多个力通过某个原因的激发而竭力要冲破它们的均衡。每个人都承认,处于激情中的均衡便是这种情形。

在这里,此时我们面前便出现了那有名的理论规则:它要求正处于爆发中的激情尽可能缓和下来,以使形式的美不受损害。而我们相反倒认为必须把这一规则颠倒一下:激情恰恰应由美来加以缓和。可很值得担心的是,所要求的那种缓和会被人否定地加以理解;所以,真正的要求毋宁说是:迎头给激情施加一种肯定的力。正如德行不存在于激情未出现之时,而存在于精神对激情的强制之中一样,美也不是通过这种激情的消失或缓和、而是通过美对激情的强制表现出来的。就是说,激情的诸力是一定要表现出来的;所以下面的情况必然会观察到:本来它们完全能够涌现出来,却被性格给强行挡住了,结果便如激流的波浪一样在牢固地筑起来的美的形式上撞得粉碎——这股激流拼命朝堤岸奔涌,却不能越过堤岸。若非如此,那种缓和的行动便只好比作浅薄的道德家的行动了:这种人为了使"人"的工作了结,宁愿破坏掉人身上的自然,宁愿从诸行动中把积极的东西清除得干干净净,结果,人民为了看一眼正面的东西以求赏心悦目而不得不去看恶行的表演。

在自然和艺术里,本质首先追求在个别之中实现或表现它自身。因而,在两者的起始阶段表现出的是形式的最大严峻;因为没有界限就呈现不出无界限的东西,没有生硬便不可能有温柔,而要使统一便得可以感知,则只有通过特性、分离和抗争才行。所以,在开始阶段,创造精神完全沉没到形式里去了,不可

捉摸、难以接近,甚至在伟大之中也是不易接近的。但是,这一精神越是得以成功地在一个创造物中将自己的全部充实统一起来,它就越是在逐渐地变得可以接近;一旦它把形式完全塑造出来,它便心满意足地栖息于形式之中,安然自在,似乎很快活,并开始温软地款款动弹起来。这就是最美的、成熟和开花的状况:纯净的容器丰满地摆在那儿,自然精神摆脱了它的纽带,感受到它与灵魂的血缘关系。灵魂似乎正穿过在整个形象之上升起的一团柔媚绯红的朝霞而宣布自己即将到来;她还没有出现,但一切都在通过款洽轻柔的运动、通过这些运动的默契、配合而准备迎接她的到来:棱角分明的轮廓在融化,僵硬的东西在变得柔软,一种可爱的、既非感性又非精神的、不可捉摸的本质朝形象扩散开去,去俯就整个轮廓,去适应各肢体的每一摆动。正如刚才所说的,这一本质是不可捉摸的,然而又是处处可感觉到的;希腊人把它称之为美惠,我们把它称之为闲雅。

在完全形成了的形式之中,只要闲雅一出现,那么该作从自然方面来说便告完成,一切要求均已满足,该作什么也不缺了。在这里,灵魂和肉体也已经处于完美的协调之中;肉体是形式,闲雅是灵魂——虽然并非自在的灵魂,而是形式的灵魂或自然灵魂。

艺术可以在这一点上稍停暂驻,因为它的整个任务至少从一个方面来说是已经完成了。滞留在这一级上的美的纯形象是爱的女神。然而,自在的灵魂的美是与感性的闲雅融为一体的:这种美是自然的最高神化。

自然的精神同灵魂的对立只是表面的,实际上它不过是灵魂的启示的产物:精神固然在造成事物的对立,然而唯有这样才能使那统一的本质作为全部力量的最高的温柔与和解而呈现出来。其他的一切创造物无一例外地都是由自然精神驱动的,也

是通过这一精神来宣布自身的个体性的;只有在人身上,灵魂才作为中心点出现——没有灵魂的世界无异于没有太阳的自然。

就是说,在人身上,灵魂不是个体的原则,而是人借以超脱一切自我性的东西,只有灵魂才使人奉献自身,忘我地去爱,而最高级的是,人凭此才能观察和认识事物的本质,才能从事艺术活动。灵魂不再同物质有关了,不再直接同物质打交道了,它只同作为事物生命的精神相关联了。灵魂尽管也在躯体里出现,却是自由自在的,不受躯体束缚;躯体的意识在灵魂之中、在最美的形态之中,宛如轻悠幻梦翩翩飘飞;而灵魂却并不受梦的干扰。灵魂不是什么特性,不是什么能力,更不是诸如此类的东西;灵魂不在知晓,她就是知晓本身,她并不表现为具体的善,她就是善本身,她并不表现为具体的美(躯体才能表现具体的美),她就是美本身。

起初或者说最先,艺术家的灵魂自然是通过个别中的虚构而在艺术作品里表现出来的;倘若她作为超越于个别之上的统一而飘悠在安宁的静谧之中,则她就在整体里出现。但灵魂应该在所展现之物中变得可见;若人的本质满满地贯注着一个概念,则灵魂作为思想的本原力,或作为蛰居的、本质的善,应该是值得加以观察的。如果灵魂能够主动地、并且在对立中展现出来的话,两者便都在最为安宁的状况里找到自己的清晰的、然而是更为生动活泼的表达;因为,打破生命的宁静的主要是激情,所以人们普遍认为,灵魂之美主要是通过处于激情风暴中的、宁静的威力而展现出来的。

不过,这里须得作一个意义重大的区别。为了缓和那种只是作为低一级的自然精神的突凸的那些激情,完全不必呼请灵魂;而且,在同那些激情的对立中,灵魂也不会展现出来;因为,只要心思还纠缠于激情,灵魂就根本还没有出现;那些激情只能

通过人的天性、通过精神的威力才能缓和。不过还有更高一级的情况,在这些情况下,不仅单个的力、而且深思着的精神本身都在冲破一切堤岸;甚至还有下面的情况:本来,灵魂的天性对痛苦是极为陌生的,但在这些情况下,那条把灵魂与感性的在此联系在一起的纽带使灵魂深陷于痛苦;而此时,纯自然力和伦理的强大力量都促使人对自己展开斗争,使人感到自己的生命受到了攻击;更何况清白无辜的迷误粗暴地搡人去犯罪,从而把他推入不幸;于是,深切感受到的不公平唤起了人性的最神圣的情感。这是一切真正的、崇高意义上的悲剧所处的情况,是古代悲剧展示在我们眼前的情况。若激情的力量盲目地给躁动起来,那么,思虑的精神便作为美的卫士挺身而出;但是,倘若精神强行把痛苦、愤激感之力压抑下去,便是在对艺术的目的和意义犯罪了,这也暴露出,在这种艺术家身上缺少感觉和灵魂。倘若建立在伟大而坚实的诸形式上的美变成为性格,那么,艺术才具备了在不损害匀称性的情况下去表现感觉之全部伟大的手段。只要美植根于强有力的形式中,一如稳坐于坚实牢固的柱子上,这就是在让我们去把感觉状态的一种微小的、难以觉察的变化扩升为强大的、为产生美所必须的威力。闲雅则把痛苦变得更为神圣。闲雅的本质在于它自己不认识自己;但是,正如它不会被强行征服一样,它也不会因恣睢而消失:倘若一种无法忍受的痛苦,甚至是疯狂的惩罚之神在进行惩罚,倘若这种痛苦使意识和思索也丧失无遗,闲雅依然还作为守护魔而留在遭受折磨的形体之中,保护形体,使形体不致干出什么冒失的举动,不致干出什么乖违人性的举动,从而,形体即使倒下,也仍然是作为一个纯洁无瑕的牺牲而倒下。通过自然的作用,闲雅还没有产生出灵魂本身,但已经产生出灵魂的惩处了;在闲雅把痛苦、把惊愕、甚至把死亡本身转化为美的时候,它才通过一种神力产生出

灵魂。

然而,要是不由灵魂来使其明朗化,那么,展现在外部逆境中的闲雅便是死板的。在这种情况下,哪一种表现才能适用于她呢?灵魂只有放弃自己与感性的既在的联系纽带;才能摆脱痛苦,以胜利者的姿态而不是以被战胜者的模样坦然踱出。自然精神也许会尽力维持这一联系纽带,而灵魂并不介入这场斗争,但她的在场本身就减缓着正在痛苦地进行挣扎的生命的汹涌。任何外部的强力都只能掠取外在的、不带有灵魂的财富;只能扯断时间性的纽带,却不能解去一种永恒的、真正具有神性的爱的纽带。灵魂不是生硬的、没有感受性的,更不会放弃爱,她倒是在痛苦中表现爱,把爱表现为历时比感性的既在更长的情感;这样,她便从外在生命或幸福的废墟之上升起,显现为神奇的灵光。

这便是灵魂的表露,它是尼俄柏①的创造者为我们展示的。艺术的一切手段,包括使可怕的东西变得不那么可怕的手段,在这里都用上了。形式的玮奇、感性的闲雅以及对象的自然都使表露变得那么柔和,因为痛苦在超越一切表露的同时又在扬弃表露本身;看起来不可能救活的美通过惊讶的展现而得以完好地保存下来。然而,若无灵魂,这一切能是什么呢?灵魂又是怎样展示自己的呢?我们在这位母亲的脸上看到的,不单是对自己的那些正值风华正茂之期却被射杀的孩子所感到的痛苦,不单是为救护惊恐地奔向母亲怀抱的最后一个女儿所感到的极度恐惧,不单是对残酷的神明的恼恨(至少如人们所说的:冷傲);

① 尼俄柏(Niobe),希腊神话中坦塔罗斯之女、底比斯王安菲翁之妻;她骄傲地向勒托夸耀自己多子多女,嘲笑勒托只有一子一女,因而受到惩罚:勒托的儿子阿波罗和女儿阿耳忒弥斯将她的子、女全部射死。后来,尼俄柏成了痛苦、悲伤、苦难的象征。——译注

这一切我们都看到了,但并不是这一切本身,我们看到的是:永恒之爱犹如一道神性的光透过了痛苦、恐惧和恼恨,它是唯一存留下来的东西:就在这永恒之爱中,母亲才表明自己并非仅仅过去是、而且现在依然是一位母亲——她依然通过一条永恒的纽带而同心爱的儿女们联系在一起。

人人都承认,灵魂的伟大、纯洁和善良也有自己的感性表现。这一点是如何设定的呢?在物质里起作用的原则不也已是一种与灵魂结缘的、近似于灵魂的本质了么?在表现灵魂时,现在又有了艺术的层级——根据这些层级,艺术要么同单纯的特色相联系,要么明显地与恩惠和闲雅结合在一起[①]。在埃斯库罗斯的悲剧中充满着高尚的伦理性,而伦理性在索福克勒斯的作品里却充满了乡土气;这谁不清楚?但这一伦理性即使在埃斯库罗斯那里也还是被包裹在一层严密的外壳之中的,同整体很少发生关系,原因是还缺少感性闲雅的纽带。然而,索福克勒斯的闲雅却能够从第一级艺术的、尚有些令人惊惧的美惠女神和那种严肃之中脱出来;从而,随着这一闲雅的产生,两种成分完全融合在一起了,而这一融合使我们感到疑惑的是,它究竟是伦理的美惠呢,还是感性的、在这位诗人的作品中令我们陶醉的闲雅呢。正是这种情况适用于风格尚十分严峻的雕塑品(与后来的温柔风格的产品相比较而言)。

闲雅是自然精神的明朗化;如果它除此之外也是伦理上的善与感性现象之间的联系环节,那么,不言而喻的是,艺术必须从各个方向奔向闲雅这个环节点。当伦理的善与感性的闲雅完全贯通之后,美就出现了;一旦我们发现了这种美,它便以神奇

---

① 在表现灵魂时,便有了艺术的层级:第一级,艺术呈现为混沌的要素,它是自在的,尚未完满地实现出来;另一级——艺术明显地与恩惠和闲雅结合。——原注

的伟力把我们攫住,使我们欣喜若狂。自然精神通常处处都表现出自己是不依赖于灵魂的,甚至在某种程度上是乖违灵魂的;而在这里,它似乎出于一种心甘情愿的协调一致,似乎通过神性的爱的内在火焰而同灵魂融为一体了。观赏者便洞悟般回忆起自然本质同灵魂本质的本原统一,的确,一切对立都只是表面上的,爱才是一切本质的纽带,纯洁的善是整个世界的基础和内容。

在这里,艺术似乎在超越自身,重新把自己变成手段。在这一高度上,感性的闲雅也重新成为一种更高生命的躯壳;先前曾是整体的东西,此刻被当作局部来处理。艺术把自然变成媒介,以使灵魂在它之中变得可见;艺术对自然的最高关系便是由此而达到的。

但是,倘若所有早期的层级在艺术的这种韶光中犹如在植物王国的鲜花盛开时节一样重复出现,那么,相反也就使人看到,艺术从那一中心环节出来后可以往哪些不同的方向前进。造型艺术的两种形式具有自然的多样性;这一自然的多样性在此尤其表现出它的最大效力。就雕塑来说,由于它是通过有形体的东西来表现自己的理念的,最高的东西看来便只能在灵魂与物质之间的完满均衡中出现;若它加重物质的分量,那它便沉没到它本身的理念下面去;但看来绝对不可能的是,它以牺牲物质为代价来抬高灵魂,并由此而不得不超越自己。诚然,正如温克尔曼在谈到贝尔维德尔的阿波罗时所说,完美的雕塑家不会在自己的作品上添加过多的物质,只需足以表现他的精神意向的那么多就行了;反过来,他也不会在灵魂中置入过多的力量,只消在物质中有所表现就行了;须知,他的艺术正在于纯粹通过形体去表现精神。因而,雕塑只能在各种自然中达到自己真正的顶峰;随着这些自然的概念的产生而产生的一切,也就是这些自

然按照思想或灵魂所呈现出的一切(包括随时会在现实中亦即在神的自然中呈现的一切)。由此可见,即使没有任何神话出现在先,雕塑也会靠自己而趋于诸神,即使没有任何诸神,它也会造出诸神。进一步说,精神在更深一层的级别上同样有着我们赋予灵魂的那种对物质的关系,因为,正如物质是安宁和非活动性的根基一样,精神是运动和活动的根基;这样一来,激情和表露的缓和法则便将是源于其自然的一个基本准则;但这个法则将不仅适用于低级的激情,而且同样适用于——如果可以这么讲的话——那些更为高级的、神性的激情。处于喜悦、凝神、敬慕之中的灵魂能够激发出这后一类激情;由于只有诸神才摆脱掉了这些激情,因而灵魂也从这一面投身到神的自然的塑造中去了。

但是,绘画方面的情况看来却与雕塑完全两样。须知,雕塑是通过有形体的东西来表现的,而绘画不同,绘画是通过光线和色调以及通过一种没有形体的、某种程度上可以说是精神的手段来表现的;它创作图画也绝对不是为了对象本身,而是因为它要从表现在画中的对象上去认识对象。因而,它是自在又自为的,它没有把雕塑的那种分量放到物质上去。在相同的情况下,雕塑把物质摆在精神之上,更深地沉没到自身的物质之中;绘画却与此相反,它更有权力把明显偏重的分量放到灵魂上去。只要雕塑追求最高的东西,它就会自然而然地通过性格使激情变得高尚,或者通过闲雅去缓和激情,或者在激情中展示灵魂的强大威力;与此相反,在绘画中,恰是更为高级的激情——这些激情是与具有一种最高本质的灵魂密切相关的——与其本性完全相应。这里有两种力。借助于第一种力,本质指向外部并在自然之中起作用;借助于第二种力,本质指向内部并作为灵魂而生存。倘雕塑将这两种力完全等量齐观,并且把单纯的痛苦本身从物质之中排除出去,那么,相反地,绘画就可能在物质中削弱

活动和力量的性质,而这对灵魂是有利的;绘画还可能把这一性质变为容忍和富于牺牲精神的性质,这样一来,人将完全能够接受灵魂的暗示和更高的影响。

这一对比不仅已说明了为什么在古代必然是雕塑占据统治地位,而在近代世界必然是绘画占据统治地位,不过,在古代,雕塑也企求把灵魂塑造成痛苦的、更高启示的器官;这一对比还表明,仅在形式上、在表现中追求雕塑的东西是不够的,首先得要求从雕塑上亦即按古典要求去思想、去感受。但是,如果说把雕塑过多地引进绘画是对艺术的一种败坏,那么,把绘画与雕塑的条件和形式扯到一起便是对绘画任意施加的一个限制。须知,倘若雕塑如重力一样,是作用到一个点上去的,那么,绘画便如光一样,可以通过创作充满整个世界空间。

绘画的这种无限制的广阔性的证据是历史本身,是最伟大的大师们的范例。这些大师们在不使自己的艺术本质受到伤害的情况下把自己为的艺术本质的每一特殊阶段培育得完满成熟,从而使我们也能在艺术史中重新找到那些在对象身上可以加以证实的结果。

虽然不是完全依照时间,却也是依照事实的。要知道,获得了自由的艺术的最古老、最强大时代是通过米开朗琪罗表现出来的,在那个时代,艺术在极度的阵痛中表现出它那尚未被驯服的力量:根据创作中对远古时代的象征性描写,地母在被乌拉诺斯拥抱后生下提坦诸神和大闹天宫的诸巨神;在此之后,恬静的诸神的温柔国才出现。这样,《末日审判》,便似乎更多地是令我们回忆起地母以及诸神诞生的最初时代,而不是令我们回忆起地母的后期时代,因为《末日审判》作为他的艺术的集中体现使西克斯廷神殿充满了那种巨人精神。由于受那些有机的、特别是人的形体的吸引,他要去探寻这些形体的内在根源,他也就没

有躲避可怕的东西,甚至有意去寻找可怕的东西,并且在自然的冥暗工作间里把它从自己的栖息中惊扰出来。他通过力量的外露来平衡温柔、闲雅和热情的贫乏,他通过自己的描绘来造成恐怖感;这就是传说中年老的潘神突然出现在人们的集会上时所散播的那种可怕的东西。通过区分互相对立的品质,自然有原则地把不同寻常的东西挑选出来,所以,为了在近代绘画中表现纯雕塑力的最高的东西,在米开朗琪罗的作品中,便必然笼罩着更多的肃穆和含义深长的自然力,而灵魂的感受和闲雅所需的感觉就少了。

在分娩时的剧烈阵痛和最初的强力得到缓和之后,自然精神便在灵魂之中明朗化了;美惠诞生。在列奥纳多·达·芬奇之后,艺术通过柯勒乔到达这一阶段。在柯勒乔的作品中,感性的灵魂是美的切实基础。这一点不仅从他的人物形象的柔和和轮廓里看得出来,也可以从形式中看出来——这些形式大多同古代作品里的纯感性的自然的形式相似。在他身上,艺术的真正黄金时代呈现出一片万紫千红的景象;这一黄金时代让克洛诺斯温柔地统治大地:无辜在这里嬉戏、微笑,明快的渴求和孩童般的乐趣展现在坦白、幸福的脸上;艺术的农神节[①]也在这里举行。那种感性的灵魂完全表现为明快的暗色;这一色调柯勒乔比其他任何一种色调都发挥得更多。因为,妨碍着画家的物质的东西,恰是暗色;而淡暗色是他必须把灵魂和光的瞬间闪现涂在上面的材料,就是说,暗色与淡色越是更多地交融在一起,使得从这两种色调中产生出仅仅一个本质,一个既是躯体又是

① 农神节(Saturnalia),古罗马的重要节日,每节12月17日举行,以纪念农神萨图恩。这一天,万众欢乐,奴隶也得自由。在上古时代祈丰年祭农神时,选一人作牺牲,让他扮作国王尽情享乐一天,然后作为真国王和国人的替身,杀之以祭神。——译注

灵魂的东西,那么,精神的东西在形体上便体现得越多,躯体的东西便进到精神的层级中去了。

在自然的界限被越过之后,在最初的自由的果实排除了庞然大物之后,在形式和形体被灵魂的预感美化之后,天空放晴了,已经变得柔和了的尘世的东西可以同上天的东西结合了,反过来上天的东西也能够同人的温柔的东西结合了。拉斐尔占据了明朗的奥林匹斯山上的席位,他带着我们来到众神(那些尚未离去的、享有福乐的神灵)的集会上。最完美的生命之花、幻想的馨香、精神的滋味全都融为一体,从他的作品中轻轻吐出阵阵的美妙的气息。他不再是画家,他已是哲学家,同时又是诗人。他的精神的强力有智慧为助,他描绘什么事物,那事物便给秩序井然地排列在永恒的必要性之中。在他身上,艺术才到达自己的目的;由于神性和人性之间的纯均衡几乎只能处于一个点上,所以,他的作品便打上了空前绝后的印记。

从这里出发,为满足基于绘画的那种可能性,绘画便只能朝一个方面发展了;不管在以后的重新振兴艺术的时期采取过什么措施,绘画尝试过什么样的不同发展方向,看来都只有一件获得了成功;以一种必然性去了结大师们的影响范围。正如精神的新童话在了结古老的诸神历史的影响范围一样,绘画是能够通过自己对灵魂的偏重而再达到一个新的——尽管不是更高级的——艺术阶段的。基多·雷尼追求的就是这个目标;他成了名副其实的灵魂画家。在我们看来,他的全部追求常常是不明确的,在某些作品中显得很不确定,因此他须加以解释。除了或许是不多的其他作品之外,他的那幅艺术杰作是愿意对他的追求加以说明的;使大家吃惊的是,这一杰作给放到我们国王的大囊袋中去了。在圣母那张仰望天空的脸上,所有雕塑式的静穆和严峻都给消除得一干二净;在她身上,绘画本身不正像那挣脱

了生硬的形式、获得了自由的精神在展翅飞向明朗之境吗？这里没有由进行主宰的自然力支配的本质；圣母身上的一切都表现出敏感和默默的忍耐，连她身上那略带凡人气息的肌肤都是如此。她的肌肤特性维尔什语[①]是用“摩颜腻理”来加以形容的。这跟拉斐尔的情况完全不同；在拉斐尔那里，天国王后刚降临人间，出现在正进行祈祷的教皇和一位女圣徒的面前——拉斐尔是给这位王后穿上了衣服的。如果说基多的女性头部的原型是古代的尼俄柏这种说法无疑是有根据的话，那么，这种相似的根源也绝不在一种单纯的随意的模仿之中，或许是因为一种类似的追求才导致采用类似的手段。如果佛罗伦萨的尼俄柏对于雕塑和在她身上的灵魂的表现来说是一个极端，那么，我们已知的这幅画对于竟敢在这里满足阴影和暗色要求而又同时运用几乎是纯光效果的绘画而言也是一个极端。

倘若鉴于绘画的特殊性而可以允许绘画明显偏重于灵魂，那么，教学便最好是永远围绕那原初的中间环节去进行。只有从这一中间环节出发，艺术才能不断翻新，因为不这样的话，它就必然会静静地停留在上一个固定了的阶段上，或者不得不退化到限定了的手法中去。须知，甚至连那种更为高级的痛苦也在同一个完满有力的本质的理念进行争斗，而表现这一本质的形象和反光是艺术的天职。看到一个本质即便从其个性方面而言也是尊贵的，极有可能是独自形成的，对此，正常的意识都永远会感到欣慰；甚至神灵也会愉快地俯视下界的一个创造物；这个创造物被赋予了纯洁的灵魂，它通过自己充满感性活力的既在强有力地向外界宣告自己的自然天性的高贵。

我们已经看到，艺术作品是怎样从自然的深处生发出来、逐

---

① 维尔什语(die welsche，Spreche)指意、法等国的语言。——译注

渐具有自己的规定性和界限、进而展开其内部的无限性和丰富性并终于显出光彩照人的闲雅、最终又抵达灵魂的;但是,在已经达到成熟的艺术的创作活动中仅是一种行动的东西,必须分开来加以表现。这种精神上的创造力无法提供教诲或任何指示。它是自然的纯净馈赠;在这里,自然第二次杜门不出,并在它成为现实的同时,把它的创造力置放到创造物中去。但是,正如那些阶段挨次出现在艺术的漫长进程中,直到它们在最高阶段全都变为一个阶段为止一样,在个别之中的纯真的形成也只能产生于此:它从孕育、从生根时起,直到开花止,都是合乎规律地生长的。

艺术与其他的一切生物一样,从最初的本原出发,为了获得生气勃勃的青春活力,必须一再返回到最初的本原去。这一要求也许会使人隐约感觉到下述时代中的一个沉痛教训:这个时代给说得天花乱坠,似乎它已经具备条件,可以从现有艺术作品中摘取修饰得最好的美了,似乎它已经能够一步就跨到最终目标了。我们不是已经有至精至美、完美无缺的东西了吗,我们怎么还该返回原初,返回未开化去呢?假如近代艺术的伟大首创者们也是这样想的话,那我们恐怕永远见不着他们的奇迹了。在他们面前也摆着古代人的创作、圆柱画作和浮雕作品,这些作品他们本来是能够直接移植到绘画中去的。但是,占有一种并非自己获得的、因而也便是不可理解的美,这并不能满足艺术的追求;艺术的追求完全是对本原事物的追求,而美应该从本原事物中自由自在地以本原之力重新产生出来。因此,他们并不羞于单调地、没有艺术修养地、干巴巴地出现在那些崇高的古人面前,也不羞于去培育那久久含苞不放的艺术——直到闲雅的时代到来为止。至于我们直到现在还带着一种虔敬,甚至是一种偏爱去看待从乔托起到导师拉斐尔止这些前辈大师的作品,仿

佛因为他们那始终不渝的追求,他们对静止的、自愿的限制所表现出的极大严肃激发出我们对他们的崇敬和惊奇——这都是从何说起呢?这些前辈大师是怎样对待古人的,当今一代便是怎样对待他们的。在他们的时代与我们的时代之间没有什么有机的联系,没有什么有机地生长起来的教育纽带:我们必须在他们的道路上前进,然而却要靠自身的力量去重新创造艺术——只有这样才将能与他们媲美。虽然那种艺术之秋在16世纪末、17世纪初还能在老枝上开出几朵新花,但却萌生不出任何可能结出果实的幼芽,更不用说长出一枝艺术新干了。为模仿完善的艺术作品,则去寻求它们的那些尚是单纯的、朴实无华的开端,而丢下它们本身不管(正如某些人所乐意干的那样),这可实在是一种新的、或许是更大的误解;因为它们本身并没有返回本原,单纯也不过是矫饰而已,也许还会是虚伪的假象。

对于从新的胚胎之中孕育出来的艺术,对从根子上长出来的艺术,当今时代又给展现出了什么样的前景呢?从一个最主要的方面来说,这一艺术又是否依赖于它的时代的意识呢?在当今时代,那种艺术很难获得与到处充斥的其他玩意儿相同的评价,面那些绝无能力把握自然的艺术家和艺术爱好者们却夸夸其谈,并提出种种要求。在这样的时代,谁又敢来打包票,说那样的严肃开端肯定会赢得当今时代的掌声和欢呼声呢?

艺术只源于内在心境力和内在精神力的、活泼的运动;我们将之称为振奋。所有从艰难或微弱中萌生出来并成长为强劲、高大的东西,都是通过振奋才长大的。大小诸国、艺术、科学,无不如此。靠个别的力量是达不到的;只有精神,在整体中展开的精神,才能达到。尤其是艺术。艺术是更为娇嫩的植物,受不了风吹雨打。艺术受制于社会的情绪,它需要大家共同来热情关心崇高和美,它需要在美第奇时代出现过的那种热情——那种

热情犹如一股和煦的春风,一下子把所有的伟大精神都呼唤出来了,那种热情犹如伯里克利[①]在赞扬雅典时向我们描绘的宪法——这宪法向我们保证:我们会得到一位慈父般君主的仁政统治,比民主政府更保险、更长久的仁政统治。是的,在每种力量都在自愿奋起、每一才干都在欣悦展露——因为人们是仅仅根据才干的价值来评价才干的——的时代,在无所事事成为耻辱、卑劣不受人欢迎的时代,艺术尤其需要大家共同来热情关心崇高和美。只有当社会生活通过能促使艺术兴盛的力量来发展自己时,艺术才能得益于生活;艺术能够不放弃它的天性的高贵,能够无视任何外在的事物。艺术和科学,这两者都能够只围绕它们自己的轴心旋转。艺术家以及每一位脑力劳动者,都只遵循上帝和自然印刻在他们心中的法则,他们不遵循任何其他法则。谁也无法帮助艺术家,他必须自助。同样,谁也不能从外部去酬谢他,因为,只要不是出于他自己内心而产生出来的东西,便都毫无价值可言。也正因为如此,没有人可以向他发号施令,或规定他该走哪条道。假如他因为须得同他的时代作斗争而应该受到指责的话,那么,倘他对他的时代承颜候色,便只会受人鄙弃。艺术家怎么会这么去干呢?没有普遍的,高度的热情,便只会出现宗派,而不会有什么社会舆论。因为,不是一种已经定向了的兴味,也不是整个民族的高见,而是个别的、信口开河的评论家在对功绩加以评定。而艺术,在自己的高贵之中自我满足的艺术,在追求获得掌声和欢呼;艺术将为人造福,因为它应该进行统治。

不同的时代有不同的振奋。现在,新世界正在形成,它已经

---

① 伯里克利(Perikles,约前495—前429),古雅典的民主派政治家、军事家、统帅,在伯罗奔尼撒战争期间曾指挥过不少战役;他采取的一系列措施促进了雅典在国势和文化等诸方面的繁荣。——译注

部分外在、部分内在地出现了,在心境中出现了。不能够再拿过去的见解的一切标准去衡量它;它要求更高的标准,它宣布一种崭新的革新。难道我们不可以期待这个时代会出现什么振奋吗?自然和历史重新而且更加富有生气地展现在一种新见解的面前;这种见解难道不也应该把艺术的伟大对象还给艺术吗?想要从火星早已消失不见了的死灰之中生长出来,想要从这灰堆之中重新引燃熊熊之火,这是徒劳无功的。只有发生于理念本身之中的一种变革才能够把艺术从其暗淡无光之中拯救出来;只有一种新的本质、一种新的信仰才能使艺术振奋起来,发挥作用。这样,艺术便在一种青春焕发的生命中展现出一种类似于过去已经出现过的绚丽景象来。从各方面讲都同过去世纪的艺术完全相同的一种艺术是永远不会有的,因为自然从不返回过去。同样的拉斐尔永远不会再有,但另一位以同样独特的方式登上艺术之巅的人却会再度出现。只要基本条件不缺乏,正在重新振作起来的艺术便将同早先的艺术一样在其首批作品中展现它所定下的目标;艺术一旦迥然不同地从一种清新的本原之力中出现,那么,在鲜明特色的形成过程中,天赋闲雅便已具备——尽管还未显露出来;而在特色和闲雅这两者之中,天赋灵魂便已具备。以此种方式诞生的作品,即便起初不完善,也已经是必不可少的、永恒的作品。

我们应该承认,在希望一种独具特色的艺术获得新的生命时,我们想到的主要是祖国。还在艺术在意大利重新给唤醒的那个时代,我们伟大的阿尔布雷希特·丢勒的艺术毕竟就已经在家乡的土壤上充满活力地生长起来了;它具有德意志的特色,而且简直就像是跟意大利艺术同根生似的——意大利的柔和的太阳使意大利艺术的甜蜜果实完全成熟了。我们德意志民族是这样的一个民族:近代欧洲思想方式的革命从他们身上开始;他

们的精神力量导致最伟大的发明；他们给上天立法；在所有民族中，他们最为深刻地对尘世作了详细的研究；自然在他们身上比在其他任何一个民族身上都更深地种植下了一条清新、坚强的意识根——这是对权利的意识，是对穷根究底这一喜好的意识。这一个民族非抵达一种独具特色的艺术终点不可。

倘若艺术的命运是同人的精神的一般命运息息相关的，那么，在一位高尚的君主给了人的知解力以自由、给精神插上了翅膀、让友善的思想发挥作用，而淳朴的民族却还在守护古代艺术素质的富有活力的幼芽、固守于古代德意志艺术的名位的时候，我们又可以带着何种希望去看待祖国的不久的将来呢？是的，艺术和科学本身会在五座卵翼下寻找一个避风港的——否则它们就会处处遭逐；温和的智慧在王位上轻挥权杖，恩惠犹如王后使王位变得更美。上代传下来的、对艺术的热爱使王位大放异彩——通过这种对艺术之爱，年青的侯爵引起了异族他邦的惊叹，因为在这些天，感恩戴德的祖国爆发出了阵阵热烈欢呼，以此来迎接他。在这里，艺术和科学将会发现，一种勇敢、强劲的生命的种子已撒向了四面八方；在这里，艺术和科学将会找到业已经受了考验的合作精神；在这里，艺术和科学至少还会发现将一种爱和一种普遍热情——为了祖国，也为了国王的普遍热情——牢牢缚在时代前进车轮之上的纽带；为国王的健康、长寿、满享天年而三呼祝愿——这些祝愿不是在别的神殿圣堂内发出的，而是在这一所、在陛下为诸科学建造起来的这一所学院中发出来的。

艺术的形而上学[1]

叔本华 著
张楠 译 叶秀山 校

艺术哲学中的真正问题或许可以简述为：在与意志没有任何联系的事物中怎样能得到愉悦？

让我把这一问题讲得更充分些。人们通常认为，一个事物只有当它与我们的意志具有某种联系时，或如我们常喜欢说的，当它服务于我们所期望的某种目的时，它才能使人感觉愉悦和快乐。问题如果是这样的话，那么，谈论那种不推动意志活动的愉悦似乎就会是一个矛盾。然而很明显，我们恰恰不是从事物与我们个人的目的或者说我们的意志的联系中获得愉悦和快感，而是从美本身获得它们。

关于这个问题我的解释如下：美，我们的意思是指有生命和无生命的自然的最基本的和最原始的形式——用柏拉图的话来说就是"理念"；这些理念只有通过它们的本质的对应物，即一个不受意志影响的"认识主体"，也就是说，没有主观目标和目的的纯粹理智，才能认识它们。因此，在美感活动中，意志在意识中

---

① 本文原载叔本华：《宗教对话及其他论文》，伦敦，1915 年。英文本，第六版。选自《外国美学》第二辑，商务印书馆 1985 年版。

绝对没有位置。但是只有意志是我们一切痛苦和悲哀的来源，如果它就此从意识中消失，那么痛苦存在的全部可能性也就丧失了。这就是对伴随着美感的愉悦情感的解释。

失去痛苦的可能性也就失去了愉快的可能性，假如这种解释应当遭到反驳的话，那么还应该记住，如我常常解释的那样，幸福和满足就其本性来说是消极的，换句话说，它们仅仅是对于痛苦的摆脱；而痛苦则是存在的积极因素。因此，当意志从意识中消失时，仍还剩下愉悦的状态，这就是说，在这种状态中，不仅完全没有痛苦，甚至没有痛苦的可能性。

“从自身中解脱出来”就是所谓“成为纯粹理智”。它在于忘却自身的目的并完全沉浸于观照的对象中；因此，这一对象就是我们所意识到的一切。而且既然这是一种大多数人都达不到的精神状态，那么，通常他们不适合于对世界持一种客观的态度，然而却正是它构成了艺术的能力。

当意志存在于个体时，理智能力是追加到意志上去的，从而使意志有可能认识它自身和它周围的客观事物，这种理智能力的出现是为意志服务的。让我们假定意志给理智以片刻的自由，准许理智完全解除它的服务，那么理智就会暂时摆脱对意志的关注，或者说放弃构成它唯一自然的任务和固定职业的个人的事务。如果，在这种解脱的同时，理智没有停止它的活力和能动性，并尽一切努力要达到对世界的清楚的认识，那么这种理智活动就成为完全客观的，就是说，它成为它周围事物的一面忠实的镜子。

只有这样把纯粹理智作为“主体”，才能有纯粹的、单纯的“客体”存在。为了使主客体之间出现这样设定的关系，理智能力就一定不仅不要取消它的最初的事务而把自己完全孤立起来，而且当它解脱时，还应该仍然保存它的全部的活动能力。虽

然这种活动的刺激因素,即意志的冲动此时并不存在。

这中间困难是存在的,这正是为什么艺术创作中所必需的精神条件是如此稀少的原因;因为我们全部的思想和努力,我们的视听能力,总是直接或间接地为我们的许多大大小小的个人目的服务的。正是意志驱使理智去发挥它的作用,一旦这种刺激消失,那么理智立即就会萎缩。如果用这种方式来看待"能动的",那么,对满足实际生活需要说,理智就很够了,甚至对于专门职业所需要的那种知识来说,也足够了。因为在这里,目的只是要理解事物间的"关系",而不是这些关系所特有的"内在真实性";并且这种知识是通过应用那些支配着事物相互关系的理性原则取得进展的。

然而,尽管在一件艺术作品的"构思"中理智是头等重要的,但在艺术创作的成品中——在这里目的是传达和表现所意识到的东西——意志可以而且必须再次活跃起来;因为正是有一目的要实现出来。因此,在这一领域内,支配着事物相互关系的理性原则就又起了作用。正是在符合这些理性原则的条件下,艺术所用的媒介是如此得心应手,从而产生出艺术的效果。于是我们发现,画家关心他的画的准确性和色彩的巧妙运用,诗人首先注意的是他的主题的安排,然后是正确措辞和正确地运用韵律规则。

在主题的选择方面,无论诗还是造型艺术都要撷取某一独特的人或事,并把它作为一个与众不同的存在努力加以表现。它的一切特性甚至最细微之处都要以最准确的精确性表现出来。另一方面,运用抽象概念的科学著作,它们每一部都代表无数的个体;它要进展到能界定和标出这些概念的特性,以便使这些概念一劳永逸地确定下来。把这两种方式加以比较,可能会使人们以为艺术是不足道的,琐碎的,而且几乎是一种幼稚的工

作。然而艺术的本性就正是以一当百的,因为之所以要细心而详尽地保存个别人或事,目的是要揭示出人或物所属的类的理念。因此,对人生中某一事件或是某一场景描述得完全真实——也就是说,描述得能精确地揭示出某一事物之所以是它自己的全部个性——这些事件或场景就会从一独特的角度给我们一个关于人性本身的"理念"的清楚而深刻的洞见。但科学与艺术两种方式尽管不相同,但它们在处理单个事实方面是有某种相似之处的。就如同一个植物学家从植物界的浩瀚领域中撷取一枝花,然后分割成片,以便从这一单个的标本来论证植物本身的性质一样,诗人则从人生道路上不停地匆匆而过的无尽喧嚣中,择取某一场景,而且常常只是某一种情绪,某一种感觉,以便他可以从中向我们指出什么是生活,什么是人的性格。

因此正是那些最伟大的心灵,莎士比亚和歌德,拉斐尔和伦勃朗,他们认为即使把某个十分平凡的人(甚至一个没有一点点超群的人)放在我们面前,用最大的准确性描绘他,努力向我们指明他的最细微的特点,也不是不值得的。因为只有用这种方式把他们呈现在我们面前时,我们才能够把握生活中的这些个别的和独特的事实。这就是我把诗定义为"用词语来唤起想象的艺术"的理由。

如果读者希望看到直观知识——原始的和基本的一种知识——比抽象思想优越的直接例子,表明艺术向我们展现的东西要远比我们能从全部科学中所获得的更多的话,那么请他看一看一张美丽的表情丰富的面庞;看一看是它自身的自然状态呢抑或是由艺术的中介呈现给我们的呢?通过这种视觉所获得的对人的基本性格甚至普遍本性的洞察比起通过用来描述这种性格的全部词句和抽象辞藻所获得的不知要深刻多少。当一张美丽的面庞由于笑而光彩照人时,就像如画的美景突然被云中

射出的一线光芒照亮一般。因此,微笑吧,少女们,微笑吧!①

在这儿让我说明一下,为什么通过一幅画比通过现实更容易理解柏拉图意义上的"理念"一词,换句话说,为什么一幅画比现实更接近理念。一件艺术品就是在经过主体加工而表现出来的某种客体化的现实。从这个观点说,艺术品与心灵的关系就像动物性食物(它是被吸收了的植物性食物)与肉体的关系一样。

然而这个问题还有另外的和更深一层的原因。雕塑和绘画艺术作品不会像现实那样呈现给我们那种仅仅一度存在然后即永远消逝的事物——我是说"该"特殊的"质料"与"该"特殊形式间的联系。在严格意义上说,正是这种联系是任何具体个性的实质。然而艺术这种东西只向我们显示"形式";如果它作为一个整体的话,那这就是理念。这样,这种画面立即把我们从个体引至单纯的"形式",而这种形式和内容的分离使得形式更加与理念接近得多。于是,每种艺术的表象,不论是绘画还是雕塑,都正是这种分离;因此这种分离,这种形式与内容的分离,正是审美艺术作品特性的一个组成部分,因为这种艺术的目的只是要我们去获得关于理想的知识。

因此,对一件艺术品重要的事在于:只给形式,不及质料;进一步说,它在这样时还不能在观赏者方面留下任何误解的可能性。这就是为什么蜡制的像不会产生任何审美的印象,从审美意义上说完全不是艺术品的真正原因;虽然,如果这些蜡像制作精巧的话,它们所产生的幻觉却能百倍地超过最好的绘画或雕塑;假如对于现实的欺骗性的模仿是艺术的目的的话,那么这些蜡像就会占据首要地位了。因为一个蜡像表现出来的不是单纯的形式而是还有质料,结果产生一种错觉,好像真人本身站在你

① 原文为拉丁语。——译注

面前，而真正的艺术作品应该把我们从个别的事实，即那种倏忽即逝的事实引至纯形式或理念，即那些以无数方式无限存在的东西。与之相反，蜡制的像呈现给我们的只是个别性的人本身，换句话说，是那种仅仅一度存在就永不再来的个别性；再者，它也不能表现给予这种瞬息存在以价值的那种生命力。这就是为什么蜡像令人厌恶的原因，它是呆板而僵硬的，使我们联想起尸体。

可能有人认为唯有雕塑才是只有形式而无质料，而绘画则由于用颜色来模仿质料及其构成而既有形式又有质料，然而这种反驳意味着从纯几何学的意义来理解形式，而这里所说的形式却并非如此。作为质料的对立物，必须在哲学的意义上理解形式；因此它包括颜色、外观、结构，简单说，就是可以组成它的任何性质。确实，只有雕塑才有纯几何学意义上的形式，把它体现于一眼可以看出的外在于形式的质料即大理石上。这样，形式自身独立存在，因而即刻映入眼帘。

但绘画却根本没有任何质料，只有形式的单纯显现，而这就不是在几何学意义上而是在刚才所说的哲学意义上的形式。我是说，绘画甚至没有给予形式本身，而只有形式的单纯的显现，就是说，仅仅是作用于我们感官即视觉的形式效果；也就是说仅仅是与特殊的视觉活动有关。这就是为什么油画并不真的产生这样的错觉，以为它所表现的事物无论从形式或质料上说都真的出现在我们面前。绘画的模仿真实性总是要适应这种再现方法的某些公认的条件。这样，由于不可避免地要消除我们两眼的视差，一幅画总是要设法让一只眼睛的人也能看到它所表现的事物。因此，绘画与雕塑同样只提供形式；它只表现形式的效果——这种效果只限于一种感官，即视觉。

与这个问题相联系的，我们应该看到铜版画和单色画比套

色胶版画和水彩画符合一种更高尚和更雅致的趣味，而套色胶版画和水彩画则为文化低的人们所喜爱。这种情况显然应归因于这样一个事实，即黑白画只给予形式，可以说是抽象的形象。如我们所知对这种形式的把握是理智的，或者说，是直观的理解那种东西。另一方面，颜色只是感官的事，甚至只是视觉器官的一种特殊排列，而视觉器官又是依赖视网膜的活动的。就它们所引起的趣味而言，彩色印刷品可以被比作韵诗，而铜版画就是无韵诗①。在人体形式中美与优雅的统一最清楚地表现了意志客体化的最高阶段，而且正是由于这个理由，它也是雕塑和绘画艺术的最高成就。然而自然的每一个事物也还是美的。如果有一些动物使我们难以相信上述论断是真的话，那么其理由就在于我们不能用纯粹客观的眼光去看它们，从而不能把握它们的理念。而妨碍我们做到这一点的是一些不可避免的联想，主要是某种强加于我们的相似性联想的结果，例如，猴子与人的相似性；这样由于未能把握猴子的理念，我们看到的只是关于人的漫画。同样，一只癞蛤蟆对我们产生的效果类似于污秽物和粘液的效果，然而，这还不足以解释一种控制不住的厌恶感，甚至一种畏惧和恐怖感，这种感觉，有些人一看到癞蛤蟆就会产生，而有些人一看到蜘蛛就会产生。这种情感似乎要比任何用单纯联想能解释的情感更为深刻，它可以一直追溯到一种形而上学本性的神秘事实。

无机界既非纯由水组成，那么只要它以毫无变化的自身呈现在我们面前，就会对情感产生一种非常可悲的、甚至是压抑的效果。我所说的意见的例证可以从那些人们满目全是大片光裸的岩石地域找到；例如，在去马赛的途中，图伦附近那没有一丝

① 见《作为意志和表象的世界》，第二篇，第488页。——原注

植物痕迹的长长的石谷。非洲的沙漠也有同样的效果，当然规模更大，更为触目惊心。这种景色所造成的使人抑郁的印象主要应归因于这样的事实，即庞然的无机物质只服从一个定律，就是重力定律；因而一切都根据这一定律来安排。

与此相反，看到植物则产生一种直接的愉悦情感，而且是在较高的程度上；这种愉悦的程度是与它的丰饶、多样、繁茂及自然的程度成正比的。更直接的原因则是，在植物界重力定律似乎被克服了，因为植物界是朝着重力吸引正相反的方向生长的。的确，这正是生命现象作为事物新的和更高阶段宣告它的存在的一种直接方式。我们自己也正是属于这个层次的，植物界和我们是相近的，是我们存在的组成部分。因此，一见到它，我们的心就被打动了。那种直线向上的方向就是我们愉悦情感的根源。这就是为什么在一片美丽的树丛中，如果有几棵高高的、塔式的松树矗立其中，看起来就更好些的原因。相反的，一棵被砍倒了的树对于我们就失去其全部效果，同时一棵生得歪斜的树就不如一棵笔直的树。树的枝条如服从重力定律而弯曲到地，使我们感到抑郁，我们称它为垂柳①。

水以它显得富有生命力的超常的流动性和它的光、影的交替作用在很大程度上中和了无机组织的压抑效果。而且水对于生命的存在也是绝对不可少的。

除此以外，观赏植物界给予我们的愉悦感还来自于它所呈现的那种宁静、和平和惬意的景象；而动物界呈现在我们面前的则主要的是不安、痛苦甚至争斗的状况。这就解释了为什么在观赏植物时很容易使我们进入一种境界，在这种境界中，我们从自身中解脱出来而成为一个纯粹的理智体。

---

① “weeping willow”，“weep”原意为“哭泣”。——译注

十分令人惊奇的事是:即使最普遍、最低级的植物,一旦摆脱了人的任意影响,就即刻蔚然如画,一片美景映入我们的眼睛。那些荒芜的和未开垦的每一小块土地都是如此,尽管这块土地上只长蓟属植物、荆棘和最普通的花,但在那些被耕作过的土地上,如庄稼地和菜园,这种植物界的审美因素就降低到了最低限度了。

人们长期以来就已观察到,为人类的使用而建造的每一件东西,不论是建筑或只是一件用具,如果它是美的,那么它必须与自然的作品有某种类似性。然而如果认为这种类似性必须能被眼睛直接见到而且必须与事物所取的样式有关,那就是错误的了。比如,柱子应代表树或人的躯干,容器应造得像是贝壳、蜗牛或是花萼的形状,而且要在艺术中到处都能见到植物或动物的形态。

这种类似性应是间接的;就是说,它不应在形式本身而应在它的特征中。在实际外观上,一种形状可以与另一种不同,但特征却可以是相同的。因此,建筑物和用具不应是自然的模仿而应在自然精神指导下来构造。意志以手段与目的完全适应来显示它自身,这样事物本身和它的每一部分都可以直接表明它的目的是什么。当目的以最短的途径和最简单的方式达到时,就会出现这种情形。正是这种惊人的符合目的性表明了是自然产物。

在自然中意志在完全支配了它的材料后从内向外发挥作用,而在艺术中它则通过一个直观过程从外开始发挥作用;或许是从建立那个艺术对象为之服务的那种目的的抽象理念开始,然后它达到它的目的,通过给某些异己的材料打上它的烙印来表明它的意义。就是说,某些材料原本听命于意志的别的形式。尽管如此,我所说的属于自然产品的特征还是可以保存下来的。这种特征表现于古老的建筑风格中,在那里每一组成部分都恰

好与其直接服务的目的(那是一种幼稚的目的)相符,同时绝没有与目的无关的任何东西。

与此相对立的是哥特风格,这种风格之所以有一种神秘的外观正是由于它陈列了大量无目的的装饰物和附加物,我们只好把它们归因于某种我们所不了解的目的;并且这种相当退化的建筑风格是以种种不必要的、翻来覆去的办法,玩弄本来是为产生艺术效果的媒介来冒充独创性,它任意地玩弄着这些媒介,而同时却误解了它们的目的。

同样的评价适用于古代的器皿和用具,这些东西的美是由于它们是那么天真地表现了它们的本性,以及它们要服务的目的,所有古代制作的其他容器也都是如此。我们看到它们时感到,要是大自然真的曾产生过瓶子、罐子、灯、桌子、凳子、头盔、盾、盔甲等等,它们都应就是依那种风格制成的。

至于艺术作品如何在人的心灵中诞生,如果他完全沉浸于一种敏感的情绪状态中,那么几乎任何进入他的感觉范围内的对象都将开始向他诉说,换言之,在他内部产生某种生动的、深刻的、创造性的思想。因此,一个细微的小事也可以成为一个伟大和辉煌的作品的种子。据说雅各布·伯麦[①]就是由于突然看到一个锡罐受到启发,而悟出自然科学的某些深刻观点。

归根结底这完全依赖于一个人本身所具有的能力;正像食物或药品不能赋予或替代生命的活力一样,书本或学习也不能给予一个人以他自己的心灵。

---

① 雅各布·伯麦(Jacob Böhme),1575—1624,德国早期资产阶级哲学家,泛神论者。——译注

美的主观印象

费歇尔　著

杨一之　译

译者附识　费歇尔(1807—1887),是德国19世纪后半期颇享盛名的美学家。他在1835年开始在图宾根大学任美学及德国文学讲师,1846年升任教授,因就职演说触政府之忌,停职两年,1848年入法兰克福议会为议员,采取小资产阶级温和左派的立场,1848—1849年德国民主革命失败后,曾留居瑞士多年。1855年开始在苏黎世大学任教,1866年返国仍在图宾根大学任教。他的经历与当时许多小资产阶级民主派基本类似,在1848—1849年革命风暴时被卷入反封建的浪潮,革命失败后留居国外一时期,然后回国成了俾斯麦统一德国的支持者。他甚至写诗歌和小说来颂扬普法战争。

费歇尔通晓各艺术部门,著作很多,但影响最大的是他的《美学》(第一卷论美的形而上学,二、三两卷论具体的艺术部门)。这里摘译的,是《美学》第一卷《美的形而上学》第一篇《美的主观印象》部分。

美的形而上学,内容分两篇,第一篇“单纯的美”,分:(1)理念(美与善的关系,美与宗教的关系,美与真的关系);(2)形象;(3)理念与形象之统一(美与善、与宗教、与真的关系);第二篇

“在环节矛盾冲突中的美”,分:(1)崇高(客观的崇高、主观的崇高、主观—客观的崇高,或说悲剧);(2)喜剧(客观的喜剧或滑稽,主观的喜剧或诙谐,绝对的喜剧或幽默);(3)美由其环节的矛盾冲突而返回美自身。

费歇尔的美学理论,基本上追随黑格尔,把美当作是理念在个体中的显现,而且是一种辩证运动。美的本质就是它在其环节的矛盾冲突中向前运动而达到统一。单纯的美本身就应该区别其三个环节,一是理念,二是在个体中显现的感性现象,三是两者的纯粹统一。理念在对象中浸透了形象,也就是浸透了对象的感性的规定性,但是这种现象是对主体出现的,它无斗争地、和谐地流注入主体之内,而主体中的理念也就与客体中的理念一致起来了。以美而论,同一理念在对象中就成了感性规定性的形象,在主体中则是感官的观照活动,理念在主客两方借感性为“中点”而结合,主体与客体也就因此统一起来了。

单纯的美由于理念的辩证运动法则而产生崇高与喜剧的对立。在崇高中,美的纯粹统一由于形象之否定而扬弃;在喜剧中,这种统一则是由于理念之否定而扬弃。崇高是理念超出形式的限制,进入无限而又须保持形式的限制。费歇尔修正了康德说崇高是绝对的大,无比较、无尺度的说法,他说不仅惊涛骇浪是崇高,古代的雕像也有崇高。但是这种超出形式的限制而又须保持形式,每每孕育了丑。这种形象的否定,招来它的对立面,即理念的否定,丑的发展,出现了喜剧。费歇尔用了一句法国谚语“从崇高到可笑只有一步之隔”来说明这一过程。这种双重的否定,便会有一个肯定,那就是回复到美自身,这已不是原来的纯粹的统一,而是包含着展开了对立,有了中介的、充实的统一了。

费歇尔虽然抄袭了黑格尔的辩证公式,但是由于他的唯心

观点,他的反对康德的主观主义的美学仍是异常无力。虽然他对于喜剧和美、丑的问题,有突过前人的地方,仍然不能有科学的解决。但是他对当时各家的论点,搜罗宏富,对于若干个别问题,如论审美感官的不能孤立,也不乏辩证的见解,所以仍不失为有参考价值的书。

这里的译文是根据明兴 1922 年第二版译出的,注解系译者所加。

第一章　美的主观印象

第七十节

当美作为普遍概念从其中环节得到发展以后,美便会向外面显露自己,一种已经在十二、十三两节中提出来的关系①便必然发生,不过这种关系是出于对象本身而已。这种对象就是理念在个别事物界限内的现象。对象出现在主体面前,而通过现象的概念,主体也就基本上在对象中一起被提出来了,而且首先是作为有感官之物被提出的;感性的规定性,在被理念渗透的对象中出现,有感官之物,作为有生命的器官,便向对象提供了同一的感性的规定性,美是为某个人而存在的,它期待并要求观赏者。这一点与美的蕴含的绝对性而达到美的自身满足和美依靠自己的饱和,毫不冲突。因为必然地起作用,是一回事;而无益地去寻找无益的作用,又是一回事。

① 第十二节说理念的实在性在任何时间地点,都没有完成,只有由思想来把握。在生命和精神的一切领域里,都统治着从直接到间接的规律。这种规律必然要求绝对理念在精神之前,先以直接或直观的形式出现。

一 第十二、十三两节肯定了精神的一般规律，即理念那样的东西，没有一处而也到处是实在的，永远不、而又永远是实在的，它总要在某一地方、某一时间对精神显现出来。所以美才被要求为对象。幻想的发生将会表明，这个对象只能是由精神（对象即是对这个精神出现的）通过一定的活动创造出来。在美的形而上学中，不可以涉及这种发生史，而只可以一般抽象地阐述美所必须包含的是什么，正如我们以前多次接触到、以后还会严密证明的那样。假如原先没有一个主体，美就决不存在；这一点在前文已得到暗示，勿须再加解释，假如不是当前的假象违反了概念的一切正确次序（好像一旦没有了扰乱的偶然，共相就有机会自由创造一个纯粹的典范似的），过早破灭的话；但是，假如美一旦被提出来，那末，它的概念本来就包含着这一点，即美主体；这一点现在能够而且必须已经得到解释。[①]

二 卢格（《美学新阶》）用中肯的辩证法，指出美是客体与主体在本质上的融合。但是他在下面的阐释中便立刻从美的整个概念出发，而我们所进行的方式，则是分析的，最初把这种融合只是当作感性的，以便由此通过回到客体的理念内容而把感性的印象提高为精神的。卢格的出发点，整个概念，有两层意义。概念把在美中的感性立即当作是其中包含精神内容的媒介：这一规定在我们这里也要谈到，不过在以后而已。但是概念又把握美本身，正因为美是精神与浸透了精神的实质的统一，所以那是一种个人的东西，也是由个人创造出来的东西，即艺术。

① 与从直接到间接的规律相应，便发生了假象，即个别事物在时间、空间存在界限内，与它的概念绝对符合，于是最初是一定的理念，继而间接地是绝对理念在个别事物中完全实现。这个假象只不过是个别事物无缺憾地表现了概念与实在之间纯粹的和谐。所以它是有内容的假象或说现象。这种现象就是美。

这一方面,由于在(一)中已经举出过的理由,我们还没有加以阐释。但是有前一方面已经足够了,因为我们根据美的纯粹内容,而且还不管作为美的创造者的个人,已经在第十九节把美理解为个人的。①

所以这里就要单纯从现象的概念推论出主观环节一同被提出的必然性,在现象概念中,主体已经一同包括在内了,某种事物是对主体出现的。同一感性的东西,在对象中,它便作为纯粹形象起作用,在广泛世界中到处都是;而在主体中,则作为器官,作为感性;通过这种器官,那个在主体以外存在的感性的东西便成了主体的对象。美愿意而且必须被观赏,当歌德说:"美就是最完全地观照合规律的有生气的东西"时,他也是在对象的概念中采用了这种主观的环节。这里已经可以引用卢格聪明的话,这话虽然他只是用于喜剧,但是对于一般的美也同样适用:"可笑的东西,就其本身来说,并不存在,它只是一张兑换券,只有在兑现的时候才存在"(同上书 264 页)。不要使这种真理为常识所误,因为人们每每以为一个美的对象,即使没有人看见它,也可以设想其存在。因为由于我想象它,它就(用心眼)看见了它,而且只有作为已经看见了它,我才称它为美。我真的看见了,或是别人真的看见了这类美的对象,在后一种情况下,别人把要用心眼看的形象传递给我;由于我称这个形象美,我便把我自己移到别人的眼光之中,或者在前一种情况下,我就把我自己重又安放到自己的眼光之中。一般的本质创造了美,它也设法让美被人看见。无数的花未被人看见就凋谢了,假如不是无数其他的花曾被看见,我们便无法谈论它们,因为我们见过无数的花,所

① 第十九节说理念之所以要有各种阶段,只是为了要达到最高阶段、达到为以前阶段隐蔽了的自己的真理,于是它以自我意识出现,成了个人。理念的这种最高蕴含,也就是美的最高蕴含。美是个人的。

以我们才能够想象不曾见过的花，并且在想象的时刻说它们美。对于这一点所要具备的，就是有人和眼睛。但是，假如前提是：只有那种一般本质才是艺术，那末，艺术也分明规定它的作品是为了观赏的。假如一件艺术品在有人看见以前，便毁掉了，艺术家总是看见过它；在艺术家眼里，和艺术品的观众的眼里，都同样是看。艺术品只要不曾被看见，它便只是石头、颜色等等。这种只是石头、颜色等等的艺术品，是很难设想的，因为当我想象这种只是石头、颜色等等的艺术品时，它就已经不再是那样，而是美的了，因为它有了观者。——这里的全部说明，都在意识的绝对范围以内，我们既不可能超出这个范围，也不应当。近来有了对从康德到黑格尔哲学的攻击，说它把一切都构造成意识。只有在战争中，人们才有心射击。既然除了对意识而言以外，就没有存在，那末，哲学的任务也正是把意识扩展到全体，把一定的意识理解为绝对意识的一个行动。正如一切都是在意识中并通过意识才有的，美也是如此。

三　借助于美的这种必然性，观赏者在美中一同被提出了，美的自身完整和依靠自身的饱和，并不因为这种必然性而消除。这种饱和只是缺少美的假象的形相①，关于这一点，在以后的场合还要谈判。

第七十一节

在五十四、五十五两节曾假定这样的规定，即感性的东西在全部审美活动中只是一个环节，不遵照这一规定，就不能确定参加这种活动的是哪些感性器官。这就要排除那些由直接接触和

① 著者意指独立自足的客观的美那里还缺少由主观欣赏而来的美。——原编者注。

消解对象而发生单纯快感和不快感的感官：触觉、嗅觉和味觉。另一方面，视觉和听觉则是自由的，既是精神的又是感性的器官，它们并不侵入对象的物质构成，而是让整个对象依然存在并对自身起作用；对象将作为客体自由地对立着，而且这种对立将被自由地扬弃。因此只有这两种感官宜于审美。

触觉要用指尖去直接接触、抚摸对象的表面，这样，它对冷热、刚柔、平滑和粗糙等等便有了知觉。这样，我尽可以触及整个的形体，确证它的形状和样子，但是我所得的东西，只是前后相续的，不是整体；这种结果仍然是物质性的，与五十四、五十五节所说的不同。用一次审美活动来综括，那只是眼睛的事情。即使盲人可以由抚背而确证纯形式的美，情况一定是这样的，即，假如他生来是瞎子，那末他就是用心眼在捉摸，假如他并非生来就瞎，那末他就是在用以前眼见的记忆。因为单纯的接触所得只是物质性的，所以它也使对象和欲望发生关系。可是在视觉中，触觉也被作为精神化了的感官一同被提出了，因为我们不单纯看光和色，也看狭义的形式，结构的样式，甚至冷热的程度。视觉具备着超出自身之上的触觉。无教养的人不满足于此，把触觉从视觉里提出来，以为那是第一重要，而要用手去摸雕像和图画。

嗅觉接受一个物体散发而成的精细的物质；所以嗅觉是同这个可消解的物体有关，因此也完全是物质性的，最直觉的，迅速地引起爱憎，尤其是为食欲服务。可是它也有较细致的意义；某些好闻的气味唤起幻想中的形象，这些形象与记忆和企望的纯净感觉直接相连；而难闻的气味也可以在适当的地方增强审美的嫌恶。可是在那里，一方面，嗅觉只是一个协同动作的器官，不是整体的器官；另一方面，也要先问一问，在真正审美的场

合里，是可以发生真实的或真实表现的气味呢（例如画家们常常用一个旁观者捏着鼻子来表现拉撒路复活[1]的主题），或者倒不如说有内心想象的气味呢；因为这种感官的感觉和其他感觉一样，我们可以由内心设想而重又获得它。

味觉消解对象，为营养服务，直接与快感和不快感相连；它在某些情况下，也能够在一个审美的整体中协同动作，但和嗅觉一样，也只是在这特定的条件下才如此，正如我们关于触觉所已说过的那样，各个感官本不是孤立的，它们是一个感官的分枝，多少能够相互代替，一个感官响了，另一感官作为回忆、作为和声、作为看不见的象征，也就起了共鸣，这样，即使是次要的感官，也并没有被排除在外。再者，物质性的感觉如贪欲和憎厌也同样值得科学分析，然而两者也同样是在审美情绪之外。

真正的审美感官却是视觉和听觉。两者都听任对象有它的客观性，不依赖主体与客体模糊的、物质性的混淆。"使人感动的物质已经是从感官那里转开了，我们用动物性的感官去直接接触对象，对象便远离我们"（席勒）。因此黑格尔称视觉和听觉为理论的感官，施莱尔马赫[2]（《美学》93 页）称它们为任意的感官，施莱尔马赫对这一点的了解，是这样的：视觉和听觉，可以有一种内心活动，这种活动不受外来刺激，也能够产生形态和音调。因此他说有心眼和心耳；对于嗅气和尝味，他诚然也不绝对否认可以是内心活动；对于触觉，他同样承认在雕刻中它也在内心里一同活动；另一方面，他否认这些感官能够单凭意志的命令活动，从内在便塑造出形象。在两种较高级的感官中的分裂愈

---

① 拉撒路的姊姊马大在耶稣叫她打开墓石时说，人已死四天，恐气味难闻。事见《圣经》《新约》《约翰福音》第十一章。

② 施莱尔马赫（1768—1834），德国神学家、哲学家，与德国古典唯心论有极深渊源。

明显,侵入主体与客体之间的陌生状况及其扬弃也愈深刻;因为这种扬弃是精神的,是一种感性的思维。视觉把握整个形象,它把形象外表的全部都吸收到自身之内。无论是在形象外表内外界限的规定性之中,一切的相互划分和前后推移都很显明也好(视觉在这里所起的作用就像是较高级的触觉),无论是在一个物体各部分、各枝节严密的调协一致之下,而在这个一致的后面,视觉透辟地进入物质内部也好,视觉都只是由特殊的(或是环境的,或是意志的)动机决定的。于是视觉所起的作用,不再是审美的,因为它本不是必然地,也不是唯一地要起审美的作用;我们必须在其他场所也用视觉。假如视觉被引入已分解开了的内部一个物体的物质性的混杂之中,视觉便或是像较低级的感官,服务于直接的快感和不快,或是服务于科学的目的。通过位置推移的变化,视觉便有了运动的知觉,既然运动同时又是音响的原因,所以视觉便与听觉相近,听觉根本上也就被一同安置在视觉之内,即使在没有真实的听闻时,它也在视觉里用心耳听音,起了极其优异的协同作用。假如物体不是以物质的纯粹和谐而颤动,而是物质在以它的物质性传出声响,听觉本身也能起物质性的作用。但是听觉在和声中,是自由而客观地听取物体的整体的,正如视觉那样,当然方式不同,这样,就好像听觉在声音的灵魂中,把听觉的空间性,在时间中扬弃掉了。在这一点上,发生了一些困难问题,这些问题涉及音乐所以区别于一切其他艺术的特点。这里只说下面一点,听觉一方面因为形象的客体性在声音中被扬弃了,于是重又似乎指向了主体与客体纠缠在一起的幽暗的深处,另一方面,听觉之听取节奏清晰的声音是那样精神性的,以致它超越了审美性,而只是审美的媒介:音乐便处在这两极中间。此外,视觉也和听觉一样,视觉作为一种从声音到形象及其运动的推论,即使在没有真的看见的地方,也伴随着听觉。

我们在这里虽然还没有谈到关于艺术的认识，却也很难回绝这样的问题，即诗的情况怎样，诗的欣赏是不用任何感性器官的(因为听觉或阅读中的视觉都只是传递的工具)。一切感官都作为在内心里提出来而重复回归：在这一命题中便准备好上述问题的答案。可是这个命题要等到在关于幻想的论说中才会得到发挥。这里所要说的是，即使是物质性的感觉，它们在作为和鸣的琴弦的地方，也获有审美的权利。但是一切感官的这种和鸣，也不外是自身实现的理念一切规定性相互依存的反映而已。

第七十二节

对象的感性规定性不过是理念在对象中出现的明澈可见的形式。理念是绝对的活动，因此也就是最广泛意义的运动；因此，对象在本质上作为被推动者出现。这种运动同时又是一种走向主体的运动，主体和对象都是在感性规定性的形式中的真实理念。但是在对象中，形式是那样被理念渗透，以致对象的偶然性解脱了，并且毫无拘束地、和谐地被容纳入理念之中。主体寻求上述的自由的和谐，而对象也就完全调和地流向主体的寻求，因为对象通过感性并在感性中，在精神上充实并满足了主体的寻求。这种在美中形成个性的运动，作为和谐地向主体的流注，就叫做优雅。

莱辛最早把优雅(他说“刺激”，关于这一点以后还要谈到)解释为在运动中的美(《拉奥孔》第二十一章)。他是指实在的运动，拿它和单纯形式及颜色明白对立起来。席勒(《优雅与尊严》①)对

① 《优雅与尊严》，席勒写于 1793 年，他在这本书中认为道德的优雅，是心灵与自然、义务与爱好的和谐，而道德的尊严则是心灵高出于自然，前者应该作后者的补充。

这个概念也有同样的理解,不过他规定得更精密,什么样的运动才是优雅。他和莱辛一样,在这里,他的眼中只有人。他把优雅和天赋的固定形式的结构美区别开来,并且在灵魂的美、和谐的气质中去寻找优雅的内在根据,灵魂的美使德行成为爱好、成为天性,和谐的气质使感性自由而不自觉地赞同伦理的冲动。他又在这样运动里找到优美的现象,这样的运动是不由自主地伴随着自由随意的运动,它们既不是显明的意志决定的表现,也不是单纯的天然冲动的表现,而是不自觉的共鸣的感情的表现,因此他称这样的运动为同情的(面孔的表情,谈话的姿态,拿东西时手臂的线条等等)。终于这样的运动成为习惯,形成固定的特征;这样,优雅也将终于变成结构美。在这种发展中,优雅表现为个人的长处,它是"在自由影响下的形象美",而这是"伦理的东西对感性的东西所显示的一种许可,一种优容"。但也有一种优雅,假定了冲动与意志的分离,假定了斗争与调和,也就是假定了功绩。歌德的伊菲革涅亚,是一个斗争过的美丽灵魂。后天获得的东西,要在成为第二天性以后,才出现为优雅,席勒也没有误解这一点,即使不谈这一点,而后天获得的优雅,也必须在斗争之前,就已经是在天性中的禀赋、才能和本能了。这种和谐的本能,在出现为现象时,同样不是单纯的感性的东西,而是伦理的感性的东西。不仅伊菲革涅亚,梅迪奇的维纳斯①也同样是优雅的。假如这种和谐演奏的音节不是作为天性而事先存在,这种音节在斗争中便无法维持。假如这种音节在天性中存在,那末,它在伦理的和感性的东西还根本无从划分的地方,比如在儿童那里,也将存在。假如它在伦理与感性两者还无从划分的地方存在,那末,它也能够在可能由种类界限划出区分并可

---

① 梅迪奇的维纳斯,是佛罗伦斯的著名雕像。

能移出到更高的种类，而这一可能性又只是在朦胧显示出来的地方存在，即在动物世界存在。人们尽可以称骏马、宠犬等动物的举动为优雅的。假如在动物中有这种灵魂演奏的音响，那末，预感可以在不具灵魂的自然中也能找到这种音响，而树叶的微啸，水波的沦涟也能叫做优雅。假如这样把优雅的概念扩大到整个美的王国，这种概念就另一方面说，仍然还是太狭窄。这就是，假如根据席勒的说法，美的游戏的习惯能够成惯性的、固定的形式，那末，即使没有真实的形体中的运动，也必须宣告这种游戏是这样的游戏，即它的才能必定已经在自然本身中安置下了；这种宣告诚然不仅是由于期待运动真的发生，而且就在固定形式本身的飞动之中，并不须设想真实的运动。美的形体，即使在静止时，它的线条对于眼睛来说，也是在流动，这不仅在于看的动作，而且线条本身就是塑造形象的并在塑造形象中推动物质的各种力量的效果。美本来一点也不是静止的，因为它的内在物就是理念，理念是绝对的生命，因此就是塑造形象的运动。完全真实的运动是声音，想一想对于一个有会心的观者来说，建筑物的僵硬形式也好像在流动，并且流动有声吧。整个美的王国就是这样流动作声的。虽然在一个美的人体那里，可以没有那种（席勒的）较狭义的游戏的优雅（这一点别处再谈），这也并不妨碍把美的形象的流动较广义地称为优美。这样，优雅便首先在对象中作为理念活生生的运动的表现而有了说明。这种运动渗透了物质，但完全是自由地渗透，以致对于物质的偶然性并未施加什么强制。现在再来考虑一下这个同一理念在主体中作为精神而活着并起作用。据七十节所说，主体是要被当作前提的。精神与感性事物在美中所联合的东西，现在固然同样在主体中联合起来了；但是在美中，两者纯粹是互相渗透的，而主体却首先是经验的主体，不能期待这种自由的和谐在经验的主体

中完成(这一点还要明白讨论),所以经验的主体要寻找这种和谐。这种主体所寻找的东西,必须——作为可能性——被带进主体自身里去。主体在美中所找到的完成的东西,就是在主体中的未完成的东西。这样,两者便作为绝对和谐的事物而彼此接触,两者的相遇,是彼此补充的。因此,美的对象中的内在运动,同时也就是走向主体的运动,而正在寻找的主体也就面对着这种运动来到了。这种彼此走过来、迎过去,就是优雅。德文的优雅(Anmut)较强调内在气质可爱之处,拉丁文的优雅(*gratia*)还有希腊文的优雅(χάρις)则较强调纯形式感的满足。

第七十三节

一般说来,美本身的优雅,把基于理念的高贵之处,也包括在自己之内,这种优雅必须与美的骈枝和贱种区别开来。假如美分散到它的对立物里去,便发生骈枝,因为在那里,狭义的优雅区别于一般的优雅。就对立的各形式说,一般的优雅依然独自存在,而狭义的优雅则主要伴随着那样的现象,理念在那样的现象中渗透了阻力本来很少的题材质料,因此就轻而易举地表现了自己。假如题材质料把自己局限得微不足道,那末,这种狭义的优雅就转化为雅致和漂亮。至于贱种之所以出现,则是因为美首先在感性上迎合主体,这第一个结果可以在某些条件下剥夺了自己进到第二个精神的结果里去的真正过渡,而以倒退回去的感性来代替精神的结果,这种感性的表现和煽动,正应该叫做存心挑逗卑劣官能的那种刺激。

一　假如对于优雅概念应该确定界限,对于言之过早的诱惑尤其应该摒弃,那末,在本节中另一种过早下断语却是无法避免的。那就是说,使优雅与尊严相对立,是由来已久的。现在这

里既然是一般美的领域，崇高还完全没有从其中分离出来，于是这样的意见便可能发生，即以为那种区分在这里提出过早，那只适用于美的有对立的一种，对于整个的美只是附带的。但是，这里谈的是这样的优雅，它本身便包括伟大，它甚至对于最猥琐的事物向伟大的东西的轻率冒犯，即对于喜剧性的东西，也是适合的；至于优雅，那末，无论是米罗斯的维纳斯①的优雅，或是梅迪奇的维纳斯②的优雅，对于男子和妇女也都同样是适宜的；无论隆达尼尼的梅杜斯③或喜剧用的假面具，无论埃斯库罗斯或“优雅的野情人”④都同样是优雅。所以这里所讨论的东西并非过早，优雅属于一切美的形式。假如美已经分散到它的各对立面里去，那末，因为伟大作为崇高分离出来了，尽管仍未抛掉广义的优雅，而喜剧性的东西又与崇高对立起来了，固然，喜剧性的东西在一切矛盾斗争中，既一定维持住它的优雅，同时又一定拯救出被斗争的理念；这样便在崇高和喜剧性的东西两者之外，又出现一种形态，它即使应该叫做美，也必须拥有为一切伟大之源那样的东西的表现，但其表现方式又是那样的无斗争，那样的无害，以致明显突出了优雅中迁就迎合的东西，正如在和男子相对立的女人身上那样。当人们谈到优雅时，他们的心目中通常是指这种现象，但是真知美的人，却把优雅连同全部伟大尽收眼

① 米罗斯的维纳斯雕像，表现庄严，于 1820 年在希腊米罗斯城发现，现藏巴黎卢伏博物馆。

② 梅迪奇的维纳斯雕像，表情娇怯，原藏佛罗伦斯最古老的阀阅世家梅迪奇处，现藏该城博物馆。

③ 梅杜斯是希腊神话中三妖女之一，姿容极美。触怒了智艺女神，致头发变蛇，眼看之物均化为石头，被坡尔斯斯割头，用以制服敌人不得动弹。她的头成为许多绘画及雕刻杰作的主题，美丽而又凄厉。隆达尼尼不详，大约是意大利艺术家的名字。

④ “优雅的野情人”，是歌德小说《威廉·迈斯特》中的主角，此书曾风靡一时，以致“情人”成为许多诗歌和绘画的对象。

底,这样的优雅流动在丘必特周遭要比在伽尼默得[①]周围的多,这些人对米罗斯的维纳斯的评价,也比对梅迪奇的维纳斯的评价更高。这里特别说到无害的优雅这种现象,只有这一点是过早的提出。但是这种过早的提出是无关紧要的,因为这种无斗争的形象在现在的一般部分中,要作为美的一种特殊形式提出,是过于不能独立了。如在这第一章所说,我们诚然也把单纯的美叫做无斗争的美,但是我们在那里所指的是一般的美,因为它本身所已经含有的斗争,只是还没有成为现实的斗争;至于那些完全不过渡到斗争里去的形象,却与此相反,在那些形象里,所谓儿童状态的幸运固定下来了,那些形象要在自然和艺术中现实存在的美的那些领域里才会被特别谈到。——优雅的这种受到局限的形式[②]和那种轻而易举的游戏已经很接近,这种游戏的本质就在于把一个题材的质料在量上减到最低限度,而相对地给它印上丰满的形式,这就是雅致和漂亮。这是美的一个不容轻视的分歧,应该把它看作不止于是整个美的装饰和附加,而是独立的美。但是这里的美已经过渡过一个领域里,在那个领域中,历史的观念在这种情况下,和近代偏见和时髦概念混杂起来了;由于这些近代偏见和时髦概念,美和漂亮混淆了,而漂亮与美之比,正如裁缝与制女帽女工的工作和雕刻家的作品之比。

二　这里过早的推断还更进一步引出优雅的一个错误形式,一个变坏了的形象,它已经完全属于人类世界和艺术中确定存在的美,但为了确定概念界限,必须在这里举它出来[③]。这里不谈单纯的官能刺激,因为那种刺激完全不是审美的;这

① 伽尼默得是宙斯的侍酒者(美童)。

② 指无斗争的优雅。

③ 著者意谓具体的美不是在讨论简单的美或一般的美范围之内。

里所谈的,是对幻想起作用并从幻想出发的那些形象和运动,但是那些形象和运动在它们的形象后面掩藏并介绍给观者的精神形象,却只是重复了感性的东西,而且因为这种精神形象是安置在里面并付诸内心,所以就更加沦肌浃髓,精致入微。这种形象保留了一部分感性的表现,但是却加以暗示,让观者注意到那一部分还掩藏在自己展示的主体意识中,因而使观者也就意识了那一部分:芭蕾舞女的优雅,魏兰的才艺,和常常是魏兰所取法的法国人的才艺,若是拿波里的卡利披果斯①,奥维德的淫猥,悌吐雷耳中出名的场面②,和它们相比,还算是纯洁无瑕的呢。

第七十四节

美的最初一个效果固然是感性的,但是它只有在概念中才与第二个精神的效果可以分开,而在时间中却几乎没有分得开的瞬刻,以致第二个效果把第一个感性的效果完全吸收在自身以内,从而关系也倒转过来了。于是感性的东西成了纯粹的中点;在客体和主体中的精神,通过这个中心融合在一起。因为感性的东西由于它的流动的媒介而招致第七十二节中所说的自由的和谐,所以美不仅是第十九节中所谓的一般的美,而且就其纯形式而言,在无强制地完成了协调的意义上说,是个人的美,在此同一的、当然与伦理不同的意义上说,也是个人因此而形成的美。把这种对主体的影响综括起来,便必须把美规定为自身显现或自己观照的理念,规定为自己通过直观形象的中点而与自

① 拿波里是意大利城市,古迹和艺术品极丰富。卡利披果斯(καλλίπμγος)意思是“美的舞姿”,这大概是该城的一件古希腊艺术品。

② 悌吐雷耳是13世纪时德国古诗名。世多以为是诗人艾辛巴赫(Eschenbach,1170—1220)所作,其中很多色情描写。

已会合的精神(卢格)。

一 “从而关系也倒转过来了”。就时间说,最初起作用的东西,是美的对象的感性规定性;而最初遇到这种感性规定性的,则是主体的感性。但是,满满地、毫不静止地灌注于感性观定性之中的,是理念,它是整个对象中真正本质而又能动的东西。因此,即使是在进行直观的主体中,感性也只是在无限短促的刹那间,才自为地参加活动,精神立刻便赶忙通过感性跑到对象中的精神那里去了。从纯形象仅只采取官能刺激的愚钝而粗野的观察方式,这里不谈,那是属于道德的事。所以在主体中,精神的提高也是本质的东西,就价值说,也是第一义的东西。在客体和主体中,固然精神是进行渗透的,感性是被渗透的,但是这种渗透和被渗透并非强制,并非强加和忍受,而是和谐的融贯通流;因此,感性在这里是介于精神与精神之间无强制、无抵抗的纯中点,是中点而非手段。对象中的蕴含和主体中的精神都在感性之前;但是主客这两个精神之相互欢迎,并不是为了要把感性当作简单的信使立刻辞退,而是要通过感性并在感性之中。在第十九节中,美被规定为个人、人格,但这只是就表现在美中的伦理蕴含的意义上说,在C部分①中,才简释了这种蕴含怎样纯粹消散为形象。随着这种阐释而来的,是:假如美被规定为美,那末,个人便有了另一种意义。在伦理中,意志通过感性规定性,要有抵抗和斗争才会贯彻。这种斗争能够而且必须是美的内容,但是这种蕴含和任何其他蕴含在美中的表现,都是无斗争的,是完全自由的(参看七十二节)。要基本上以无斗争的和谐那种意义来把握

① 即本章四十一至六十九节,论理念与形象的统一。

个人概念，是并不存在着必然性的，因为这个概念究竟仍然是一个伦理的概念，假如说伦理总也提出至简至易的善作为最高目的，那末，它也毕竟是在应当的观点之下提出这个目的来的。但是这个概念也可以这样来把握，而在这里恰好是地方，因为由此便为美的效果赢得一个很适当的说法，即施莱尔马赫关于宗教原始形象效果所用的说法——形成个人。正如绝对意识和相对意识的统一是通过目的而内在地、不顾及形象地在主体中建立那样，精神蕴含与一切由纯形象而来的感性激动之统一，也是通过美而作为纯形象在主体中建立起来。在经验的现实中，我们往往轮流地为感性而牺牲精神，又为精神而牺牲感性；前者蒙昧而后者野蛮。这种分裂在我们内心里得到伦理——实践的解决以前，已经在美中扬弃了。这首先是纯粹预示的享受。施莱尔马赫说，真实的人"动摇于他的原始形象和歪曲形象之间"。这种动摇在美中扬弃了，但对于这种直观的暂时享受，必定而且必然也从实践方面在我们内心继续起作用。美走进并填满那条鸿沟；美紧张而又松驰，它变得坚硬而又温柔，它峻拒而又引诱，它害怕，就像柏拉图所说的那样，当智者由美所模仿的形象而追忆原始形象时，他害怕了，而它又消解了这种害怕，它形成整个的人。参看席勒《美育书简》第十五封信末尾的中肯的叙述，特别是关于尤诺·鲁多韦西那些很有才智的话。此外，席勒在第十一封信中掌握了"个人不同于我们"这一概念。他称纯粹的自由、主体中长存的自我为个人，称感性规定性之变化不常为状况：美应该调和二者。但是也必须允许把这种调和的统一也称为个人。此外，席勒说由于美被观照，它便停止其为单纯的对象，他已经道出了真理(参看前书第二十五封信)："美既是我们的对象，又是我们的主体的状态。它固然是形象，因为我们观察

它,但它同时又是生命,因为我们感觉到它。总之,它既是我们的状态,又是我们的行动"①。只是他对于这一点,不过单纯从心理上加以说明而已。

二　卢格从思辨的概括,作了结论性的规定,说:"表现理念的现象世界的感性和外在的东西,就是美的,但是这种东西除了在精神的直观中,便不能表现理念;所以,假如理念通过它的外在物而显现自身,那便是美"(《美学新阶》33 页)。"表现自身的理念便是美。但是,理念假如不曾发现自身已经表现,它便不能表现自身,所以,假如我说,理念表现自己或观照自己,那仍是同一回事"(33、34 页)。"美是对于精神的精神,通过外在世界而对自身起作用"(43 页)。卢格通过那种辩证法(参看本书第七十节二)来论证这些命题,他指出主体在客体中发现到并怎样发现到自身,指出在客体中表现自身的精神和观照这种表现的精神,是同一个精神。观照和观照的形象在这里是同一物。尽管卢格在他的阐释中,明显地把精神(精神把外在的东西改造成内心的事物的纯粹表现)当作幻想的活动或艺术来介绍,我们在这里仍然可以接受上述他的那些规定;因为在本书体系中这一抽象部分,只要知道下面几点就够了,第一,美中的蕴含就是有生命的理念,第二,这个理念必须纯粹消散于感性上确定的个体之中,这样便如卢格所说:"不再有独立的外在世界,不再有与精神无关的外在的东西";尽管我们还不知道这种消除陌生事物的有机体叫什么、怎样发生的,是否甚至没有这样一个有机体,那种现象能自行出现,即由于干扰的偶然事物消除,有利于恢复一个完善的个体的条件能够自由发展。但是,假如我们研究到使这种完备真的实现的事物的来历时,那末,通过对于纯粹假象的理

① 参看《古典文艺理论译丛》第五册,84 页。人民文学出版社,1963 年。

解，通过美和善的严格划分，我们将能够不从伦理方面来领悟这个实在的根据，这一点正是卢格的表述受到责备的地方（第十九节二）；这种责备尤其针对卢格《美学新阶》48 至 51 页中的阐述，他以为在自然和人格中，每一充满着爱的深化，被当作创造性的观照的充分根据，美便从那里发生；在自然中深化，把比自然本身所具有的更多的东西放进自然里去；在个人中深化，则在个人外在的事物后面，找出内在蕴含等等。“显示成为现象的精神的一切行动和活动，一当它们如实地、即以真的感性被观照，就马上被改造成美了”（50 页）。这里完全抹煞了专门意义上的美。

第七十五节

主体中审美情绪，作为客体本身的反映看来，是客体活动各种对立形式的纯粹中点。康德把这个中点规定为自由游戏，把与此相连的快感规定为纯粹的愉快，即排除了任何利害之情的愉快。这就是说，利害之情在纯形象后面，归根在于作为物质的对象（参看第五十四节），并与一种愉快相连，这种愉快“不单纯由对象的想象来规定，同时也由主体与对象的存在之被想象的联系来规定”。这就“假定了或促成了需要，并作为赞同的动机，使得关于对象的判断不再是自由的”（《审美判断力批判》第五节）。因此，美的事物必须不要与有关利害的事物混同。一切这类不自由的愉快，可以用康德的话称为热情的，而自由的审美愉快则可以称为静观的。

一 “作为客体的反映”。我们在能够分析并限定客体所引起的主观情绪之前，必须先有一个客体。康德以典范的精严完成了对主观情绪的分析和限定，但完全没有分析和限定

美的客观规定。他无法找出这种客观规定,因为他不知道怎样去处理目的性这一概念(本书第四十三节)。因此他纯粹从主观方面,在那种心情中去寻找美,那种心情被想象力的知性给加上了目的性的模糊表象。人们必然会问,何以一个对象会唤起这种情绪而另一对象就不会呢?康德对此无法回答,他也不向自己提出这个问题。其所以不,那是因为他,如我们已曾说过,不知不觉已经致力于主观唯心主义,这种唯心主义一般不得不把美只理解为一种看事物、甚至因此产生将被这样观看的事物的方法,但是,假如我们保持主观唯心论中正确的东西,并将它扩充到超出自己的程度,即将主观精神理解为绝对精神的环节,那末,美便只有这样阐释,即这种精神首先须当作那个产生了客观世界的精神来把握,而那个世界的状况是:它在主体中的映象可以成为一个美学的形象,康德却与此相反,他极其显明地对这个整体仅仅作了主观的规定。"一个客体的表象中纯主观的东西,即与主体而不是与对象发生关系的东西,乃是这个客体表象的美学本质"(同上书导言,第七节及其他节)。与此相反,我们把康德所谓的内在目的性作为一种客观原则,根据这一原则确定了美的形而上学的可能性,并且当然将主体也一同包括在这样确定的美中之后,我们却有这样一种方便,即是能够把产生美的印象的规定性的一切环节,阐释为对象的简单反面,阐释为对象转向主观的那种本性,这种美的印象,其真正的根据,是康德所无法说出的。它只是客观向主观的转移,然而却是一种必要的转移。

二 "自由的游戏",在康德那里,当然只是作为认识能力的一种游戏(同上书第九节)而出现的。他以为那种游戏只是与逻辑判断中约束作用相对立而已。但是他本应从广泛的意义来采用游戏这一名词,以便由此标出审美的愉快与实践的愉快对立

的一切标识。人们当然可能反对把这一概念应用于美，说那是太低下了，因为在游戏中，单纯知性[1]的条理和单纯感性的满足混在一起了；但是，这个概念必须更高地来理解。席勒为这一概念辩护(《美育书简》第十五封信)："这个用语是完全是理由的，一切在主观上和客观上并非偶然，然而内在、外在俱未受到强迫的东西，用游戏这一名词，便都标帜出来了。心情在观照美的时候，是处在规律与需要之间那个幸运的中点的，其所以如此，是因为它分处两者之间，而又避免了两者的强制。对于物质的冲动和形式的冲动而言，心情对两者的要求都是严肃的，因为前者在认识时涉及现实，后者涉及事物的必然性；因为在行动时，前者涉及生命的维持，后者涉及尊严的保持，所以两者都指向真理和完善。但是，一旦涉及尊严，生命便比较不关重要，一旦嗜好占上风时，义务也就不再有强制性了。同样，一旦事物的实在、实质的真接触到形式的真、必然的规律，心情便会较自由地、较安静地接受事物的实在；一旦直接的观照能够伴随抽象，心情也就不再由抽象而感到紧张了"等等……美是人的本质的扩张。"人对于悦乐，对于善[2]，只不过是严肃的；但对于美，他却在游戏"。人们不可以认为这是寻常的游戏；由于美的理想，游戏冲动的理想也同时有了。"理性说人应该与美只是游戏，而且他只应该与美游戏。因为人只有在他是完全意义的人时才游戏，也只有在游戏时，他才是完全的人"。席勒在上述一书中，用许多雄辩的言词，一会儿用康德的术语，一会儿用费希特的术语，但是也有独到而深刻的规定，来表达审美情绪的纯粹中点，于是他达到了这样的结果(第二十一封信)，即在审美的状态中，人等于

① 著者采用了康德、黑格尔的术语，认为知性是比理性较低级的认识能力。

② 康德分悦乐(享受)、美(单纯愉快)、善(重视、赞许)三种快感，美是静观的，另外两种是热情的。

零,因为缺乏任何特殊的规定;但是(第二十一封信),假如注意到在这里消除了对立而共同活动的力量的总和,人又同样是最高的实在:人性的无限可能性、天赋、完整性又归还给了我们,因此,美是我们的第二个创造者。

康德在上述一书中,除了导言以外,还在二至六节中,有许多极为有益的规定。例如:需要也以伦理的利害之情为前提,尽管这种利害之情的对象是绝对的;主体本身就含有伦理法则,虽然在经验上并不与这种法则相对应,因此,主体在对象中所寻找的不是形象,而是殊、普遍,贯穿于概念、判断、推理等多种多样的形式之中,随着思维的前进运动,它们的内容愈来愈丰富、愈来愈深刻,充分体现了辩证逻辑的规律与范畴的流动性与燃烧性的特点。

在形式逻辑中,概念反映事物的本质属性。概念表现为名词,名词构成命题或判断的主宾词,等等,这些都是常识了。而辩证逻辑中的总念则不同。拿黑格尔的话来讲:"总念并不象知性所假想那样固执不动,没有发展过程,而乃是一无限的范型,绝对健动,好似一切生命的脉搏,因而自己区别其自身。"①总念乃客观世界过程性的反映。它是一个自身分化、绝对健动、无限发展的总体过程。

总体过程由于自身的活动而起分化作用,将自己区别为它的各个环节,就是判断。判断可以认为是总念的联结。在形式逻辑中,判断或命题的形式是我们所熟知的了,一般分为 A、E、I、O 四类。这四类是并列的,机械结合的。由全称、特称、单称、肯定、否定,排列组合而成。单称则并入全称。这只是一种量的外在的排列,没有什么有机联系。自辩证逻辑的观点看来,不同

① 黑格尔:《小逻辑》第 275 页。

种类的判断并不是经验的杂凑体，也不是量的排列组合，而必须反映思维从低级向高级的发展，如黑格尔所讲："各种不同的判断并不列在同一水平，具有同等价值，而须认作构成有阶层的次序"。我们"有了判断进展的知识，我们便可于通常所列举的判断的种类里，发现一种意义和联系"。[1] 恩格斯说："辩证逻辑由此及彼地推出这些形式，不把它们互相平列起来，而使它们互相隶属，其快感则是在善中的愉快(参看五十六至六十节)。这两类利害之情和愉快是这样的不同，却都被审美情绪排斥；假如作为单纯蕴含的理念也能够称为实质(参看第五十五节注释二)，那末，两者便都是实质性的。但是美却总要非故意而间接地放弃伦理的效果。目的性立场可以把兴趣归到上述两种形式的这一种或那一种；在这种立场之下的观点，正是由于以上理由，在美中不能容许。"

一 审美的兴趣怎样将由于感性的兴趣而消除，关于这一点，康德在前引书第五节所举的食欲，就是很恰当的例子。谁有了食欲，谁就对端上桌子的菜肴的优美形式(这当然不属于美本来的领域，但就装饰意义说，也就有了美的萌芽)，一点也感觉不到，倒不如说他努力要通过味觉侵入事物的内部和实质里去。他的食欲已经在一瞥之下，把形式消除了。悦乐诚然是一个较细致的概念，它不单纯是粗鄙的官能享受，而是指感性的享受和理论上、实践上精神的享受不确定的混合，例如社交的谈话。但是，假如在这种不确定的混合中，两者享受仍然一个如此，一个如彼，那末，这种混合的整体，还是必须叫做感性的，即是，主观连同它的爱好或厌憎(单纯感性的东西总是和爱好或厌憎在一起活动)，在那里起了主要作用。康德在前引书第二书里，用"假

---

① 同上书，第280、278页。

如有人问我……"①一段话,对于兴趣这种在狭义上完全实质性的方式,作了很引人入胜的讨论。但是他在那里也没有能够说明其根据。他所提的根据在于悦乐中的愉快不是纯粹主观的,这是因为人所欲的东西,是其中对象的存在。但是,这还不如说那种愉快是太主观了,这就是说那种愉快诚然是在形象的后面关系到实质,它欲求的对象是经验上实在的对象,但是这样一来,它便是试图在感性上使自己和对象相互渗透,把对象当作实质在自身中消化,这正是一种单纯的主观态度,因为正是主体在感性的嗜欲中才是单纯的主体,每一主体都是各有嗜欲,但是精神却具有较一般的性质。另一方面,真的审美情绪却又让对象自由地与自己对立。其真正的根据在于客体:客体中的感性的规定性被吸收入理念之内,以致这种规定性固然是一个个体的规定性,但是这个个体通过这种规定性已是这样一般而永恒化了,它已经不再立于那样的基础上,即像这一个体与另一个体并列的基础上,对这一主体灌输爱好之情,对那一主体灌输厌惧之感那样了。假如主体没有能力用这种精神来把握对象,那只是主体自己的过失,因为这里的前提是:真正的美是在对象之中。

① "假如有人问我,我是否感到我所见的这座宫殿美,我诚然可以说我不爱这类东西,那只不过使人瞠目结舌而已;或者像那个伊洛魁部落酋长说:他不觉得巴黎比小饭铺更有什么可爱处;我也还可以用好心的卢骚的方式,谴责大人物们的虚荣心,在这样不急之务上挥霍人民的汗水;最后,我也很容易相信,假如我已经有了够舒适的茅屋,我就不会白费气力去换取假如我置身无人的孤岛,也无希望回到人间,而单凭愿望便幻化出一座壮丽的宫殿。人们可以承认并赞同我这一切说法,只是现在问题不在这里。人们只要知道这个对象的单纯表象在我心中是否伴随着愉快,至于我对于这个表象的对象存在有些什么看法,却是不相干的。要说这个对象美并证明我能审美,那在于我从这个表象在我自己心中作出的东西,而不在于我对对象所依赖、所获得的东西,这是显易见的。每一个人都一定承认,一个关于美的判断,只要夹杂一点点利害之情(兴趣),便是很偏私的判断,而不是纯审美的判断。"(康德:《判断力批判》第二节,佛兰戴尔版,1924)

要把伦理的利害之情排除出美，似乎很困难，尤其在我们的这个倾向性的时代里，人们开始把直接激发对社会、政治生活的革新的热忱当作是对艺术的考验。但这只是一个骚动的时代的标志，这个时代的本分，首先是为了行动，而不是为了美。与严格审美的立场相比，还有另一种立场，即历史的立场，从这种立场出发，来判断那些倾向性的作品及其所引起的利害之情，要比从严格审美的立场来判断，是全然不同而更加优容一些的。在艺术论中将有地方特别提出由于占统治地位的倾向而使美成附属品的那些艺术种类，以便确认它们所引起的实质性的利害之情。但是在美中的伦理的利害之情，也应该叫做实质性的。在五十五节中，为了防止混乱，我们把美中的理念蕴含不叫做实质而只叫做不包括形式在内的真正质料。假如预防了这两种意义的实质的混同，那末，对于理念或被表现的道德的力量，且不论它是怎样消散成为纯形式的，也可以称它为实质；这一点在目前的场合，也恰好指出怎样在主观接受美的时候，单纯的感性的态度和在一种关系中的片面的道德的态度，都同样是错误的，那种关系也正应该叫做实质性的。谁对一篇史诗或一个剧本的整体，持断章取义的态度，从而决定自己是否受得了其中出现的某些人物，谁便是以感性的意义从实质上来接受这篇史诗或戏剧；谁若是因为对其中个别人物或情节在道德上的重视或蔑视未能欣赏整体而致断章取义，他的错误固然出于不同的原因，但从美学看来，他和前者一样在同一点上有了错误，即所持的态度是实质性的。假如人们想到这里不过是把五十六至六十节中从客观方面所说的东西，转向从主观方面来说，那末，关于伦理态度片面性的整个问题，解决起来也就很简单了。在五十五节注释二，还提出了一个比第二种意义更广的实质概念，即通常所谓主题。关于这种意义，现在不须特别讨论；因为谁若是片面地对这种意

义的实质感兴趣,谁就会只问(譬如说):这个悲剧的内容是否历史,在内容那里,总之,不是有感性的利害之情便是有道德的利害之情为背景,所以内容便与这两种不同形式的实质性利害之情融合了。为了对于伦理利害之情之被排除,不致误解,试考虑一下这样的情况,即一种伦理的影响愈少被追求,这种影响也一定愈是长远。在质料与形式合而为一的情绪已归消逝之后,蕴含还在心灵底处回响着。例如席勒的悲剧《威廉・退尔》,在解放战争中,仍是鼓舞德国青年的源泉。这种实质性的影响,从美学立场看来,一定是不容忽视的;荷马和希腊人民悲剧家有无限的影响也是如此;歌德在他的判断中,到处都把这种影响提得很高,但他谈纯美学观点时,他所说的就不一样了。可是,美并不单纯由于一种特殊的伦理蕴含所遗留的影响而成为伦理的威力;理念的蕴含本来不被称为伦理的(参看二十二节),但它的这一切阶段,也为每种伦理的奋勉,准备了地基,根据就是我们在第七十五节注释二中所引席勒的话,而且这个根据与二十二节中客观根据合在一起了①,因为正如从每一种存在,都有一条线引到存在的最高领域,引到伦理的领域,人性中每一分裂之解决也引到最重要的伦理力量的发展。

二 目的性的东西,可以是达到悦乐的手段,也可以是达到善的手段,就其真正意义说,它两者都是,因为即使是悦乐,也在至善的概念中,有它的适当地位。目的性的东西,在哪些客观主要条件下,可以在善中被容许;那些条件在二十三节里已经谈过了。一个条件在于把全神贯注于目的性的个人的东西当作第二

---

① 在二十二节中,著者说,理念,就最高的意义说,表现正在实现的伦理的目的,即表现为善。美,就其蕴含说,也可以简单地了解为与善是同一的。即使不自觉的生命或自然,也可以看作是尚待实现的善的理念,这就是上面所说的客观的根据。

自然的必然性看待，譬如耕种就可以表现诗意。另一条件在于与绝对目的的内在联系；这样，一艘汽船与一只帆船相比，一辆汽车与一匹马或一个骑士相比诚然是很平凡散文式的，但是这样获得的大量时间，为精神目的之用，却也能在诗情关系上起重大作用。可是这里所谈的问题，是主观的观察方式，它把一个并不是为了外在目的而存在的东西，放在一个外在目的之下，所以农人并不欣赏田园风景之美，因为他以适用的立场来观看大地、水和空气。同样，一个本身为外在目的之用的东西，可以放在自具诗意的光照之中，而从一种散文的意义去看它，美就会遭到破坏。有骏马的运货车，固然可以完全富于诗意地去看它，但对于运货的商人，却并无诗意。一切经济领域都是如此。

第七十七节

宗教的态度也是实质性的，并且与利害之情相连，尽管这里的所适用的利害之情，既不单纯是感性的质料，也不单纯是蕴含，而是作为实质的整个对象；因为这种态度既然以混淆和不自由的假象为根据，所以对这种态度说来，一切都寄托于对象的存在和主体对这个对象虔诚的感动；当然，这种态度只是借助于矛盾，才能把这个对象看作既是经验的存在，同时又是超越一切经验的存在。因此，这种态度与作为纯形式的美学对象中的形式毫不相干。谁若是为了完成心情的宗教性感动，用只是以美作手段的那种情绪来看美，谁就不会感觉美之为美；而谁若是自由地观照并欣赏美本身，谁就不是在虔诚祝祷的情况之下。

这里也只是把六十一至六十七节从客观方面所说的东西转向从主观方面来说。神的形象是被当作神自身来祈祷，或只是祈祷工具作为对神的忆念，或者把这种形象收缩成内心中单纯

的表象:这些就现在的关系说,都是无关宏旨的。因为在后两种情况下,一切也都是寄托于对象的存在,尽管这种存在不是要在本书中去找,而是在奥林匹斯山、喜马拉雅山和云上面去找。这样在实质意义上被假定为存在事物的对象,同时又被提高到一切存在条件之上,这就是宗教所不曾注意到的矛盾,正如上面所指出过的那样。

第七十八节

对真理的利害之情也被排除于美之外,无论这种利害之情趋向于把对象当作经验上现有的,即当作略去纯美学形象的实质来把握,或是把对象连同这种形象并在这种形象之中来把握。因为在前一种情形,假象将由退回到外表的全部效果后面而直截了当地被扬弃(参看五十四节),在第二种情形,假象诚然被理解为有根据,有理由,但是同样因此作为假象而消解了。主体由于这种消解的完成,固然获得了一种比美的幻觉更高的纯粹知识(参看六十九节),但是在美作为美而有其地位,从而假象在主宰着的地方,假如作为求知之路的思维渗入进来,美的地位便会成为不合时的缺点,而知识便会被感到是一种需要,这样便会发生一种利害之情,它就现在所谈的美学关系而论,是异质陌生的、片面的,并且应该称为一种较低级的态度。

一　对真理的利害之情,就是思维的利害之情,贯彻了这种利害之情便成知识。这种利害之情可以有两方面,它或者略去当前纯美学的形象而只采取对象,如像生理学家和动物学家之于有机体那样;它或者连同这种形象并在这种形象中来采取对象,如像科学的美学者之于同一的有机体那样,只要那个有机物是通过审美活动作为纯形象而提出的。前者的态度是把物体分

解开来，并破坏外表的全部效果；科学固然不停留在分解上，而是也同样把握原来被分离开的各部分的一般相互作用上，但在这样的重新构造之中，意识仍然总在注意到部分。生理学家即使把有机物直观为有生命的整体，作为生理学家，他永远也不会忘记这里有静脉管，那里有大动脉，通过皮肤而闪烁跃动，这里有这条筋，那里有那条筋，不会忘记外表的这一部分如此这般地高凸起来了，因为内部的这个或那个器官需要这一部分的空间等等。因此，这种观察尽管把形式也包括在它的方式之内，它对于美仍然总是实质性的。自然科学研究者固然也上升到有机体的一般概念，在概念中显然一切实质都在形式中被扬弃了；假如他对于这个有机体达到了哲学的知识，那末，他就是对这一概念指明了它在理念体系整体中的地位；不过现在他眼前所有的，却是一般的有机体，有了一般性的概念，不再理会个体，像他也可以如医生那样把概念应用于个别的人的诊治。所以在这样的观察方法里，假象总是完全扬弃了。另一方面，科学的美学家却不停留在一般性的概念上，也理解到个别通过纯形象而自身直接陈现为共相的完成了的现象这一立场的必要。不过他现在也不停留于假象，而超出假象并以假象为对象，假象也就同样消解了。

二　严密的真理比美更高（参看六十九节）。不过一种立场并不由于认识了一种比自己更高的立场，便会失去它自己的独立性。在它自己有权利而合时宜的地方，假如一种更高的立场不适时地硬闯进来，倒会显得是片面的、更低级的。因此，假如在艺术品面前，不是首先为了欣赏它，或许也不是为了从欣赏作出哲学的评价，而是为了立即批评和向人领教艺术问题，就像现在日益普遍的风气那样，那便不是一个优点，而是一种陋习。在力求透入知识的思维中对整个真理的欣赏，就在它自己的基地

而论,是要比审美的欣赏更丰富些;不过审美的欣赏也要比那在它自己的基地扰乱欣赏的概念更丰富些,因为这种欣赏并无利害之情;另一方面,假如有哲学活动掺杂进来,那末,这种哲学活动一定会把纯审美情绪当作幻觉看待,感到这是思想上的缺憾,并且由于利害之情的推动而要扬弃这种缺憾。不过用这种方式并不能扬弃这种缺憾,因为幻觉应该被理解,而幻觉只有当它已完成之时,才会被理解,在思维过早掺杂进来之时,它却恰恰并未完成;在没有完整的、不曾分割的、纯艺术欣赏以前,是不可能有艺术哲学和艺术批评的。

第七十九节

所以美虽然是在一切概念以前,并且不具有任何概念而使人愉快,它却是如康德所正确规定的那样,被设想为普遍愉快的对象。然而,要求判断的普遍一致,又似乎只有在这种普遍一致必要时能由证明、即由概念而有强制性的地方才可以;于是人们为了对付这种臆想的矛盾,便否认这个命题,提出另一命题与它对立,即各人有各人自己的口味。不过口味与美感是两回事。前者只以附属的美(见本书二十三节三,五十九节三)为对象①,关于这种美,有多少主体,便有多少看法,因为由于目的性和善的事物加上美学配料而发生的,并被称为使人悦乐(比七十六节中更广义的)的那种东西,关于它的感觉方式的标准只是在主观

① 二十三节三说,康德提出自由美和附属美的重要区别,但所举的例子许多是错误的。著者认为即使是仅供使用的东西,假如把它当作是自由而独立的来对待,也可以是美的。精神把它的无限性放进仅仅是有限的(供使用的)对象里,(譬如一条作最短路程的直条),便使它转为游戏的(譬如绘画中的线条)。五十九节三说,与善相连的附属美,譬如衣着除需要而外,还有伦理上遮盖的要求,它的美只是附属的,多余的。艺术中一切倾向性的、讽刺的诗歌,首先具有道德的目的,美与它的关联只是临时的。

的不确定的、偶然的爱好之中。此外,主观更随民族和历史的条件而改变其形式;对当前事物的口味,也必然随这些条件而改变。

康德(前引书第六节)对上述事实的提出是正确的,而其解释则是有缺憾的(尽管有一些正确的意见)。"至于悦乐,每人都满足于他的判断只仅仅以对他个人为限,他作这一判断只基于私人感觉。因此,当他说'卡纳利恩香槟酒使人悦乐',别人纠正他的说法,说他应该说'这种酒使我悦乐'时,他是会欣然接受的"等等。"说美而论,情况就不同了(恰恰相反)。假如有人凭他自己的口味来想象某种事物,而以为这就有理由说:'这件东西对于我是美的',那就很可笑了。假如那件东西仅仅是使他愉快,他就一定不可以称它为美。许多东西可以对他有刺激,可以对他适意,没有人会对此操心,但假如他说某物美,他便是在要求别人也有同样的愉快,——因此他说'此物美',是在要求别人赞同,假如他们的判断不同,他便斥责他们,否定他们的口味,然而他毕竟要求他们应当有这种口味"。普遍性的要求本身包括了必然性的概念(前引书十八至二十二节);这一点是概念可以证明其真实的标志,即可以迫使一切人承认其真实的标志;于是这便充满了矛盾,因为美并不具有概念,并在一切概念以前就使人愉快,是真实的,它和这种普遍性、必然性一同出现,也同样是真实的。假如人们否认上述第二个命题,而提出这样的谚语:"各人有各人的口味",或说"*de gustibus non est disputandum*"("关于口味,是无须争论的"),作为一条美的原则,那就自然是回避了矛盾。但是康德曾正确指出,这种随意性的自由放任只能应用在使人悦乐的事物上面。假如他的表述不是有过以下两种缺憾,他还可以对这一点说明得更精密、更彻底,那两种缺憾

就是:(一),他单纯地把悦乐规定为随意性的领域;(二),他(以他那一个文化教养时期的方式)把口味这个名词既用之于美,又用之于悦乐,所以他只有由于一条补注才能区别两者,即对悦乐的口味和对美的口味,或者说官能的口味和反省的口味(前引书第八节)。不过这在字源学上是完全有根据的:现在的科学,对于口味(它是从一种实质性的意义上而有了这个名称的),只是指附属美的低级领域,而当主观接受美,应当引用另一特殊名词时,便用美感这一术语。但是,不仅是悦乐,就单纯感性的愉快的意义说,是归于口味观点之下的东西,或者还不如说本书七十六节注释一在这里也须重行考察并加补充,即在悦乐那里,本来就总是夹杂着某种精神的关系的;一切附属的美都可以称为使人悦乐的,因为只是混合在另一事物里面的美,并未完全消失在混合中,而是作为多少是单纯感性刺激同时产生的。口味所涉及的,是一个上述的那样混合物,是悦乐,附属美的全部领域也都是这样,这种美可以作为多余物而附属于合目的物(供需要之用的东西)那里(本书二十三节三),也可以因为我们这里所讨论的东西而附属于伦理的自身目的(善,本书五十九节三)。口味问题包括家具、桌上装饰等等,但是口味问题也包括社交的形式,在这些形式中有着伦理的内核,它由于时代和民族的不同而成为习俗,因而变换着它的现象的附加品,它又因此而服从于风尚的变化。衣着在这里是尤其有趣的。保护身体这种感性的需要和掩盖身体这种伦理意图,在衣着上连结起来了。但是这两种目的由于以一种多余的东西,即以美为满足而联合起来了。据康德的看法,这种连结之所以能够称为悦乐,只是因为较温暖、较柔软的衣服使身体更舒服;可是精神快感的满足,如讨人喜欢,使个人显得恰到好处等,也都包括在悦乐之内。这样混杂的美以及关于这种美的流行见解,却又是变动不居的,大家都知

道，我们刚刚以最近的时髦为美，而在新的时髦出现时，那种时髦很快便似乎不美，甚至似乎可笑了。这是那些否认美的普遍性和必然性的人最喜欢引用的例子之一。但是他们不想一想这里所涉及的，仅仅是附属美。人体基本形式之美总是同样的；但是在用衣服来装饰这种形体的美的方式之中，除了保护和掩盖的需要而外，还混杂着个人连同他的癖好、他对于悦乐和愉快的观念以及时代在这些形体中象征地表现其文明方式的本能；于是美学的附加品像是由美学以外的因素来规定的。就这一点看来，我们是不自觉地羞怯地跟着时髦走。但是，假如一种时髦离开我们已很久远，以致我们可以有自由的眼光来看这些不自觉的共同起作用的情绪根源，那末，我们也就会无成见地拿这种时髦和其他时髦比较，而且关于它的美，无论如何，都能作出一个客观的判断。

美和审美情绪的这种混杂的分枝，康德诚然也曾接触到，但那是在不同关联和意义上，即是：他在前引书四十一节“美中的经验的利害之情”，在四十二节“美中的理智的利害之情”，不是美的附加物加添到某种不美的东西上去，而是某种美的东西在次要方面接受了不美的附加物。

第八十节

但是矛盾之所以解决，是因为某种事物很可以作为真实的威力出现，它的出现是直接的，没有普遍性和必然性的概念，并且它要通过第二次行动才可以用普遍性和必然性的概念形式去把握；第二次行动把这个直接发生影响的事物作为对象。所以不是审美的情绪本身，而是对这种情绪的科学论证才能证明：审美情绪的对象，在其消除了共相与显现的个别的对立的形式之中，包含着个人各种力量直接和谐的纯粹形象；因此，有了审美

情绪的人有权利要求,这样规定了的对象,应该遇到并唤起这种在每一主体中作为某种普遍人性的东西,已经酝酿好的和谐,并且应该随同这种和谐消散在一次感动中。因此,假如对于这样一种对象的情绪,还未取得一致,也可以让这个第二次行动来证明:或是主体的组织畸零不全,或是这种和谐还没有酝酿好;它所要求的酝酿,诚然是把思维也包括在内,但这不是特殊的思维,而是形象中的思维,即形象的理解。

康德对上述虚幻的矛盾所试图的解决,在本书七十八节注释中被称为是有缺憾的。他反复辛苦钻研这一问题,努力求得正确的说明,总是找不到,他所缺少的,正是对美的客观规定。他尤其无法解释:为什么没有概念是属于美的,即属于对美的直接审美的欣赏的。在前引书第六节,他不适当地所举出的根据是:(除了在随身引出利害之情的纯实践法则而外)从概念到快感或不快感,并没有过渡。就在这一段稍前一点,他所说的东西,本来应当引他达到正确的说明。那就是:对美的愉快,他既然不基于主体的任何爱好,又不基于任何其他思虑过的利害之情,判断者便会感到自己完全自由;因此,他找不出任何私人条件作为愉快的根据,倒是必须认为愉快是基于他对每一别人也能够加以假定的那种东西。这里只是还差一步,所以似乎从事物本身就自行证明了愉快对普遍性的要求。这就是说,私人条件一方面是感性,感性当然在每个人身上各有其同情与反感;另一方面是精神,精神思考概念,但其教养却不同一。假如康德有了美的客观规定,他就会指出这种对立在对象中已经被消除了。美的感性规定性,浸透着普遍性,共相并不把自己孤立为概念,而恰恰是消散于感性的个别之中。因此,美的对象,即使在主体中,也不求助于可以如此、可以如彼的对立物:不求助于主体的

感性癖好，而求助于主体中一般的感性；不求助于或多或少能够把共相当作概念去思考的主体的精神，而求助于主体中的一般精神，因为这种精神，作为纯人性的能力，不同感性相对立，进入到个人的统一；所以美的对象仅仅求助于主体中的人性，求助于其中一切皆同一的那种东西，求助于个别中的共相。因此，一切各不相关的倾向和活动都在美的享受中联合起来了，消灭了手工业特征的特殊性。为了要有自己的口味，人必须是有教养的、阅世甚广的人；为了要深刻地思维，人必须是学者；为了行动敏捷干练，人必须是实行家等等……为了要感觉美，人只可以是人。完全停留在主观上的康德，总是在主体里去找那样的中点，即它应该从概念具有普遍性和必然性，而没有逻辑的严密性。他在前书第九节，提出一个很聪明的问题，即：在审美判断中，是快感在对象评判之先呢，或是评判在快感之先呢？快感不能在先；假如那样，快感便是单纯感性的，而单纯感性的快感只是对私人有效。普遍和普遍直接物不过是认识和表象。但在一定概念形式中的认识，同样也不能在先，假如那样，判断便不是审美的。康德最初找到的出路，是他一般地以一定表象对认识的关系来代替认识。他回到那种自由的游戏：从杂多看到统一的那种想象力，在游戏中把形象转给了知性，在那个形象中，没有确定目的的目的性被认识了，即是统一体在精神上综括起来了，而并不把这统一体提高为确切的概念。这个中点，这种“想象力和知性达到不确定而又调协的行动之活跃”，是走在快感前面的，它必须是可以普遍传达的：“一种表象，它作为个别事物，不和其他个别事物比较，却又与普遍性条件调协一致，而普遍性又本来是知性的事业；于是这种表象便把认识能力带进相称的情绪里去。我们对一切知识都要求有这种情绪，因此也认为这种情绪对每人(对每个人类)都有效，每人都注定要通过结合起来的知

性和感官来进行判断的”。在十二节,他却又省悟到,快感也不可以作为认识能力的结果而跟在认识力的游戏的后面,这才用下列命题来解决全部困难,这个命题是:因果性是一种内在的因果性,基本的意识是快感本身,因为这种意识活跃了认识能力。但是,这种快感,就另一方面看,当然本身就有因果性,即具有审美心情状态,而并不保持其他的意图。“我们在观赏美的时候,流连不舍,因为这种观赏自身重又产生观赏”。对象对康德是那样重要,所以他还有三次着手研究它。第一次是在模式范畴下十八至二十二节那里,把审美愉快的必然性与普遍性分开来,特别加以研究。他在那里用英国感觉论者的方式,把人性的普遍的东西称为共感①。现在的科学从精神过程的一般规律推究出这种普遍人性的和谐中点,作为在直接性形象中的绝对物的直观。他曾很深刻地说过,假如确定的知识(严密的概念)一定可以普遍传达,因为否则它们就不会具有真理,那末,心情状况,即认识能力对一种认识的情绪根本上也必然可以普遍传达;但是由于他这样说,他便把上述假设中精确的东西重又取消了。这样一来,便是在认识以前,即在精神的基本统一体之前,说出了认识;精神在这个统一体中还不曾与它的感性区别开来。美正是对这种基本统一体起了影响,作为概念的确定思维也是从这种统一体出现的。这种统一体属于作为人的人,没有概念,作为情感,一定可以普遍传达。接着在三十至四十节中,康德作了“纯审美判断的演绎”,即客观方面的研究,它应当论证审美判断应用于对象的合法性,而对象却又不由概念来规定。康德说,审美判断只能作为个别判断而普遍有效,因为概念性的、逻辑的普

---

① 共感,Gemeinsinn,即英文 common sense(常识)的德译。但是康德在《批判力判断》中给它加上先天的意义,与英文的原意也就不同了。

遍性在这里找不到任何应用。必须有了一个对象,而一旦关于这个当前的对象说出它是美的,这个判断便希冀一切别人都如此(康德用希冀来称审美愉快对普遍赞同的要求,与设准相对立,参看前书第八节及其他)。这种普遍有效性是先天的,因为人们并不等待同意,并不通过搜集投票、到处咨询保证自己得到同意,便要求这种普遍有效性;但是它并不依靠先天的逻辑论据。人们认为,现在终于达到了真,即达到了一个客观规定,即这样一个规定:虽然不是有了审美情绪的人自己,但却是那个以概念对审美者和对象进行思维,并从其各种因素既指明对象又指明这种情绪的人,能够在逻辑上证明:一个对象是美的,为什么是美的,并且为什么必然使人感到美,从而用概念论证前一个人没有概念而要求的东西。"除了美必须被认为是花的一种特性而外,人们还应该作什么别的猜测呢?"但又说:"事情却并不如此,"——因为——"审美判断丝毫也不根据概念。"它当然不根据概念,但是理解者跟着来了,他用第二个判断论证了欣赏者用纯审美的判断所不能论证的东西。于是康德重又回到他的"共感",而人们却永远无法体验到为什么是这一对象,而不是另一对象使这个共感活动起来,也无法体验到对象用以唤起认识能力那种游戏的,是对象中的什么东西。康德到处都缺少美的理念;这个理念既是客观的,又是主观的,它被实现为对象,又从对象反映为主体。客观的结果,实际上本身就是主观的作品,——正如本书体系所将要指出的,也正如康德在前引书三十六节聪明而不自觉其后果地,用一句话所暗示的,即:审美判断既是对象又是法则,——这句话现在不是我们的问题,因为这句话之所以为真,总之总不像康德所意识到的意味那样;康德是在讨论主观因素,而其意义毕竟唯在于它以一个已有的对象为前提。假如有了美的理念,那就会理解到,美的欣赏者在涉及个别

当前对象时,有权利先天要求普遍的同意,因为当他在对象中直观到理念之实现,他便置身于理念的生命之内,而对他及对象进行思维的人,却能够证明他是处于理念的生命之中,因为后者理解了理念。所以说这里只单纯涉及个别的"判断",那是不对的;直接欣赏者当然能够宣告单纯的个别判断;但这一点与可以出现于感觉形象中的任何共相的关系却是这样的:假如发生了共相,直接感觉者会先发现它,但是谁对这个感觉者并在其后加以反省,谁便必然能够宣告普遍的判断,譬如说:个体作为共相是美的(那里当然还缺少条件,不容许说:"一切人体都美",但却存在完全可以按其普遍性来理解的条件)。或许人们会说,康德当然也承认作为第二次行动的这种思维,他也添了注释说(前引书三十三节):"知性可以通过在愉快时刻中的对象与其他人的判断比较,造或一个普遍的判断,例如:一切郁金香花都是美的;但这就不是审美判断而是逻辑判断了"。我们看到康德所指逻辑的判断只是纯形式的,并且让它单纯由比较的方法产生;因此他在三十四节又说:"所谓审美原则,是指一个这样的原则,即在这个原则的条件下,人们统摄一个对象的概念,然后由一个推论得出:这个对象是美的。"更正确地说,这个原则就是美的理念,康德却恰恰否认这个理念,因为他立刻接着宣称这样的原则是绝对不可能的。他最后一次讨论对象,是在审美判断的辩证法五十五至五十八节,那里他把现有的矛盾作为二律背反提出来了,其解决则在于他指出了,概念这一名词在正题和反题中用法不同,与知性概念相对立,他称那个为审美判断基础的概念,是一个先验的、理论上不能规定的、超感性的理性概念。这个概念无非是把自然当作一个内在合目的性的整体那样的概念;于是综括出下列深刻的话(五十七节):"尽管这个概念没有客观效准,然而审美判断却由它获得了对每个人的效准,因为这个判断的

规定根据，或许在于被看作是超感性的人性基质那种东西的概念之中"[①]；对于我们说来，这就是：在美的对象中和主体中的理念，是同一个理念，那是统一自然与精神的绝对理念。——一个说出了如此深刻的预感的哲学家，是不可以一下子轻易就被超过的。

本书这一段的内容，通过对康德的概念的批评，也就在正面得了阐释。还要提出的是，即使是在美的紧邻，也有理念在活动这个理念也同样是没有概念作为威力而起作用，但又是完全合乎概念的：这就是善。构成善对美的区别的东西，即直陈物[②]，它只有更加证明了：假如严格的法则也作为感觉的威力而起作用，那末，当一个精神的东西出现时，其形象中的直接物，也显然决不证明这个直接物不是由概念规定的。善也被康德看作是完全概念性的，只是太过了，所以它的直接性的力量不得明了。——假如说美是个人的，因此美必须与个人有关系，——而这一点正如燃料引火那样确凿无疑，——假如说这种融合完全是直接的，因为在美中，一切分离的中间物恰恰都消灭了，那末，还须要简短考察的，就只有美的作用常常落空的原因，（反过来说）也就是判断一致的原因了。我们作出关于美的判断，一点也不拐弯抹角。谁不喜欢拉斐尔，索福克勒斯，莎士比亚，我们就对谁毫不让步，宣称他不是愚钝，便是没有教养。这里不谈十足的愚钝，因为我们并不向十足愚钝的人去问判断，但是，有些性格很片面的人，对于富有对立性的活动很强，但在各种力量最纯粹的合而为一的地方，即对于美，恰恰是在生理组织上很有缺

---

① 这一段引文，只是大体复述，并非逐字征引康德原文。

② 康德在《判断力批判》中，范畴(Kategerie)指一般自然概念，而直陈物(das Kategorische)则指无条件的目的，与实践中的直陈命令(亦译最高命令或无上命令)有关，与自然概念的范畴却截然是两回事。

憾。这一点怎样说明,与我们这里的问题无关,只要这种片面性被认识为片面性,并且依照以上所说的一切看来它就是如此,那便够了。但是这样的片面性是否出现了,却是极难查究的,因为在大多数情况下,它并不表现为生理组织的片面性而表现为教养的片面性。于是美是完全直接欣赏的,和美以教养为前提,这两个命题似乎是互相矛盾。可是人们只须想一想,人首先必须成为人;人只有通过教养达到他的真的天性;教养通过最深沉的媒介而回到真的单纯;这样,矛盾就解决了。感性的人,粗野的个人和粗野的民族,对于人类共相说来,是不充分的,其本身并不表现纯粹的人性;然而,表现整体本身和贪图享受的需要,却仍然在装饰中表现为朦胧的动力。人,他克服了他的粗野,并且通过对立的思维和行动,在精神上改造了通常所谓天性那样的东西,也还不是完人。人性首先是教养的后期果实,它可以回到自然的天性,因为人性无须再害怕教养,这才盛开美感之花。假如地基对人铺平了,那末,在人本身之内就需要一种中介,一种形象感的教养,尽管他与对立的活动比较,是完全直接的。在形象感之中,的确也有思维。没有深沉的感兴,没有关于结构比例的反省,便无法欣赏艺术品;而要欣赏,便必须先有眼睛、耳朵对形象、颜色、声音、韵律等训练。对美的自然和艺术在情感上的陶醉奔放,那只是游戏的动物在草地上的快活。不过上面所说的那种思维是一种掩藏的思维。它并不继续前进去分析理念中思想因素,以便将这些因素和结构中的各部分比较:它把这些部分当作面前的感性状况来对待,它不是思想而是一种感兴。对于颜色、形象等特殊感觉,也同样如此。为了用一颗树的线条、形态、色彩浓淡等,如树怎样和其他对象有突出的对比,繁密的茁叶枝茎怎样扶疏纷披,阴影与色彩浓淡怎样混合等——为了用这些使内心深处浸透喜悦,这需要有在内心里把它们分而复

合的草绘和描画；对象被扬弃了，又重新组合起来，它将形象地在内心里又被创造出来，线条在流动，不是死的，颜色在呼吸，光与影在这里锋棱交错，在那里又轻扬浑融：这一切都是一种反省，但不是抽象的，而是在形象中思维那样的反省。

第八十一节

于是这个第二次行动把美消解了，这个行动以第一次直接的、被当作是完成了的行动为前提（参看本书六十九节）。假如说第二次行动一旦破坏了在完成中的第一次行动，那诚然不对（参看本书七十八节二），而另一方面，它在自己的地方和自己的独立性中，则不仅是对的，而且作为严格真理的行动，依照六十九节所说，还高于第一次行动。假如不这样划分领域，而认为第二次行动作出什么要求，来代替第一次纯审美行动的地位，那末，这个命题便只能引起冲突。倒不如说第二次行动，是属于美的领域之外的完全不同的领域，并且只有在这种关系之下，作为它的全部领域对一定对象的特殊应用，它才是较高的，因为整个领域是较高的。它的活动是要在一个已有的美的事物中，先探索出理念，分析理念的因素（参看本书二十一节）[1]，从而指明美的形体，从其部分看，是怎样与理念的因素相应的，最后把这种相应理解为纯粹的融合渗透，于是理念的蕴含连同它的形象并在形象中，就转化为一个思想结构了。

这一段的命题应该适宜于驳斥对艺术批评的意义及要求某

① 在二十一节中，说理念的因素，有些是同时联合的，有些是因运动而随时间次序扩展的。一理念愈重要，同时也就愈丰富而确定，因为它把较低级的理念内容都吸收到自身之内而加深扩大了。所以一事物愈高级，其统一体也愈丰富多彩而生动。

种流行的误解。在本书十五节注释一,已经有理由驳斥魏斯(《美学》第九节)①所提出的关于过分热心人的老生常谈,这个命题在此以后便不需要更多的讨论了。罗歇尔在他的《艺术哲学和批评对于个别艺术品的关系》(艺术哲学论)一书中,曾指出只要艺术还在自限于抽象的思考,就唯有艺术才会给予比进行哲学思考的精神所能把握的更多;真正的艺术批评,为了找出艺术品的理念,固然先要剖析艺术品,但也从而恢复其结构,追随在形象中的理念,这种理念也以它的全部权利得到承认。不过罗歇尔对其中的划分,却不够严密,他把伴随这一行动而来的欣赏享受,看作是第一次纯审美的完成。这不如说是一种完全不同的享受,关于这种享受,不可以说在这里"唯有实质,以它的直接威力,更会抓住我们,但以它的整个组织,却还不会成为我们的享受"(前引书 20 页)。真的审美享受是整体的,并且同实质分有着它的组织。这种整体的享受,在它自己的地基上,是要比艺术哲学家的行动(假如他侵入这片地基的话),更圆满些(本书七十八节二)。但是这种享受不是唯一的,正如罗歇尔所指出的,它会自己消解,于是来了哲学的艺术批评,但是艺术批评的享受是纯粹的知识享受,不过由于对象而着了这样的色彩,正如

① 魏斯(1801—1866),德国哲学家,关于神学及美学著作甚多,生当黑格尔影响全盛之际,也皈依黑格尔的体系,但却又在不少地方采取批评态度,但每每对思辨和经验想加以调和折衷,尤其在宗教方面受神秘主义者耶柯布·波墨的影响,比黑格尔更加倒退。在本书第十五节注释一中,著者反驳了魏斯对黑格尔的责难。魏斯以为对美所想象的以及加之于美的概念和思想,才是真实的,而美的形象和表象,反而是应该摆脱的外表的次要的东西:这种黑格尔所谓美是掩盖着的真理的说法,必然弄到发疯的地步,即以为每一个别的美都有一充分的概念,在此概念中所包含的美的本质还比在美本身中更完全。这种疯狂又引起艺术哲学和艺术批评的一种疯狂。它以为"思想的艺术品"用更高贵的思想因素体现了现实艺术品的精髓,似乎一切美都可以免掉形象了。著者说魏斯这里把所谓第一次行动和第二次行动混为一谈了。

每一特殊范围的哲学对象给予进行思维的精神的最内在的满足感以它的特别情调那样。至于艺术哲学家的事务所涉及的东西，则在罗歇尔的那本书中，并没有得到详尽的表述；美学作为体系之所以不把这种事务的讨论当作特殊任务，倒是因为这种任务在作为一个整体的美学中会自行实行的缘故。

论美和想象的价值①

布伦坦诺 著
吴裕康 译

一 论美的概念

（1906年12月18—19日）

1. 如果我们说一个姑娘美，那么这概念名称用的是转义。这就和我们说我们身外的事物是绿色的、红色的、暖的、冷的、甜的、苦的一样，是类似的情况。所有这些说法首先是表示所显现的东西，但然后也转用到可能影响我们而引起显现的东西上。

如果希腊人说一种崇高的行为是“美”的，他们使用这个词不是用转义而是用本义，因为这个行为，比如一项高尚的活动，使我们觉得它是真实的。这不是感官错觉的情况。

这种情况也表明了那些只知道把“美”这个概念名称应用在感性方面的人是不对的。崇高的行为不是感性的东西。或者，是我们遇到了一个需要借助类比法来确定的近乎模棱两可的歧义词？——否！确切地说，问题涉及到与我们按照本义称为美的其他东西同属一个共同概念的东西。二者均为对一个第一性

① 译自 F. Brentano：*Grundzüge der Ästhetik*，Bern：Francke，1959，第一、二、四章，题目为编者所拟。

的客体的想象和快乐相联系，于是我们就说这个物体是美的。

没有必要使某些东西为了被我们称为好的而存在。所有令人渴望的东西是与所有人们有理由高兴的东西同样好的。所以也不需要让某些东西为了美而存在。况且，好的东西，部分是为其自身、部分是为了别的而好，所以这也可以适用于想象。只有当一个想象本身是好的和令人愉快的，我们才称其第一性客体是美的。因此，“美”的概念不仅与“有用”有本质的差别，而且也与“显得有用”、“显得实用”等等有本质的差别。在崇高的行为中，也像在其他美的东西中那样，美很少在于实用。行为固然可以非常有益，可是它的有益性和它的美是不同的东西。已经说过，美就是对第一性客体所有的想象和某种快乐联系在一起。

有待于研究的是，是否所有作为第一性客体被人想象并使人快乐的东西都可以称为美。如果是这样，那么所有感性的愉悦都属于美，不仅是视觉和听觉的第一性客体，而且所谓较低级感觉的第一性客体，只要其感觉是愉悦的，就都是美的了。它以幻象的形式再现不与本来的被感受物相区别，否则再现的就不是被感受物本身了。

2. 希腊人把 hedy（愉悦）和 kalon（美）分开。这二者的相互关系如何？被称为 hedy 的东西也不都是感性的。亚里士多德谈到他的神时，说他享有一个统一和永恒的喜悦。看起来大概亚里士多德这么做是不想模棱两可地使用这个概念名称。也许 hedy（愉悦）是一个包含了所有 kalon（美）的一般概念，而不是相反？那么 hedy（愉悦）而并不 kalon（美）的东西被特别经常地这么称呼，应该补充完整，表明它只是 hedy（愉悦）而不同时又是 kalon（美）的？或者应该说，hedy（愉悦）总是我们特有的行为？并非甜是 hedy（愉悦）的，而是甜的味觉才 hedy（愉悦）吗？与此相反，kalon（美）是作为第一性客体被想象并给予某种快乐的东

西吗?如果我想象另一个人尝到甜味,而我并没有享用,也许这一想象对我并无快乐可言。这样,美味似乎就是一种 hedy(愉悦)而不是一种 kalon(美)。也许有人会质问道,我们不单说视觉,而且说一种颜色,不单说听觉,而且说一种声音,它们是令人愉悦的;但同样毫无疑问的是,这后一种用法是非本义的,是派生和转义的。这样看来,本义的美无论如何也不从属于本义的 hedy(愉悦)。本义的 hedy(愉悦)永远是第二性的客体。当我怀着喜悦的心情想起过去的事情时,回忆本身便是甜蜜的。正因为如此,本义的 hedy(愉悦)不单是一个想象的对象,而且是一个判断和一个针对此客体并处于其中的情感活动的对象。

我觉得广义上的美是和非本义的 hedy(愉悦)一致的。不要与此相反认为人们不习惯于谈论美的气味和美的味道是天经地义的;因为人们确实说"一种美丽的颜色","一种美妙的声音",这对它们来说或许是最准确的对应物。人物也常说"真(这里原文是 schön,即美,下同——译注)暖和"、"真柔软",或许还有"真凉快"。使那些说法不流行的原因或许是由于气味和味道经常作嗅觉和味觉使用;那么"愉悦"就自然是更为确切的名称了。如果不把这些感觉上愉悦的东西算作是美的,那么就不单是单个的颜色,而且一系列颜色的组合如烟火都不算美了,同样也不仅是单个的声音,而且一系列声音的组合及合音也都不算美了。因为刺激在这儿也是纯粹感性的。这种感性的印象也应该说成 hedy(愉悦)和在广义上是美的,对此,包括动物甚至蛇在内都对音乐感到快乐便是证据。更不必说在节奏和音调上颇有规律的鸟啼了。红肚灰雀、鹦鹉都模仿曲调。想必对模仿的爱好——这一点在猴子和鹦鹉身上十分明显——也使乐曲内的重复动听。引人注目的是狗在重新看到一个过去曾经到过的地方时的快乐,在这方面其间相隔的时间长短有一定的影响。对

于狗来说马上就重见该地不如过了较长间隔之后那么有吸引力。而这也表明曲调在经过较长的一段节拍再重复相同或类似的部分，给动物的刺激不同于马上的重复。单纯感官上的享受是本义上的 hedy（愉悦）。如果感官的 hedy（愉悦）就非本义而言不属于美的范畴的话，那就得把相当一部分受到很高评价的音乐作品排除在美的范畴之外了。那就只剩下那些引起较高的内心激动、从而大大充实了内容的作品才算是美，才属于美的艺术了。大概需要在安培对音乐开始高兴起来的地方划一界线，这样，任何一种包含一切高尚情感的单纯的鸣响，即使是巴赫的赋格曲，都会使他反感。莱布尼兹想把对于乐音的愉悦归结为振动的下意识计数。这是糟糕的心理学，然而若想把对间隔的下意识测定和比较作为音乐欣赏的基础，那也是糟糕的心理学。这里涉及的不外是通过同时感受时而与单个音时而与音的组合和排列相联系的感官乐趣。习惯在这里也有影响。这可以用以下事实证明：一张脸，从半侧面看与从正面看同样给人乐趣，虽然两半边在形象上并不匀称，但在其他所有重要情况的前提下出现了丰富的联想，还有那种感官的快感，而因为形象有其特点和某种较丰富的多样性，同时还会有其他快感作为补充出现。

3. 所以从广义上说，美是这样一种东西，这东西使我们感到愉悦是因为对它本身的想象，而不是出于某种有用性考虑和由于想象为我们所做的服务，美是与内心和自发地联想的乐趣（快乐）相联系的东西。

这样理解，显然美是主观变化的东西。某物对于某人是美的，对于别人却是不美、甚至是丑的。这里可以说：“*de gustibus non est disputandum*”（趣味各不相同）。毕竟要对正常和毫无例外的审美情况加以区别。这里或许可以谈到对于一定的年龄、性别、种族、阶级等正常的审美趣味。此外还可以说有一种

本身比另一种更和谐、因而引起更大审美满足的审美观系统,当各种因素综合起来共同作用时,也会产生更多的审美满足。

还必须对较好和较坏的审美趣味另加区别,这可能意义更大。正如任何想象就本身而言都是好的和不好的,正确的判断反面是错误的判断,正确的选择反面是错误的选择,一种想象的对立面也是另一种想象,即正确的和不正确的,那么毫无疑问,一种想象要比另外那种好(加法的情况已经清楚地表明了这点,这样一种情况在更为清楚的想象中已有)。这里有这种可能:对于某人来说较大的快乐与较好的想象相联系,而对于另一个人来说却是与不那么好的想象相联系,从而有理由认为前者比后者有较佳的审美趣味。与此相应我们可以在一个更高(更窄)的意义上把其想象具有出色价值的东西称为美的(自然是就本身而言,不是从有更大用处的意义而言)。在这个意义上美显然摆脱了主观性。它是普遍适用的,值得去探索它的规律。该如何去做也很清楚:这里应当把分清好的和一种好比另一种好的优越性的最一般原则加以应用。

同时也不难看出,这个美与艺术家想要实现的或者美学家进行分析的东西并不完全一致。也许它和希腊人称为 kalon(美)并与 hedy(愉悦)相对的东西一致?

因为有等级存在,可以根据所考虑的是较高的还是较低的等级,为不同的等级提出这个问题,并对某一等级加以肯定而对另一等级加以否定。我认为最正确的是把希腊人的 kalon(美)定义为这样一种行为方式,它使按这方式行事的人成为一种具有特别高价值的想象的对象。但这并不是说,除了高尚行为外就不会再有其他特别有价值的想象对象了,因为宇宙本身就是这样一个对象,它自然也包含这些行为,但同时还包含着许多其他东西。

4. 我们得到的这些结果可以回答自然美是否优于艺术美抑或相反的问题，可以回答一种艺术美是否优于另一种艺术美的问题。

显然，如果是在比刚才阐述的客观含义更广泛和主观的含义上谈论美的话，这个问题就是另一个问题了。此外也很清楚，自然美并非指大自然中实际的美，即指某物给我们的印象恰是它的真实情形，而是指通过自然的影响独一无二地给予我们的美（艺术家作用于我们的作品也并非如显现的那样，但艺术家本身非同寻常地领悟了自然，并试图在我们身上类似地再现出来）。

因为艺术家及其作品本身属于自然的一部分，所以本来该说："自然美并不是艺术美。"这样就把自然美排除在艺术美之外了。如果有人因此而认为所谓的艺术美绝对不如自然美，那也会导致似是而非的理论，认为追求美的艺术家把自然的就美而言是优秀的部分变成了低级的部分。他并不是从无创有，做无米之炊，他是改变已有的东西。这样的改变可大可小。有谁放倒一棵树，以便开阔视野眺望其他风景之美，那么他已是在某种程度上作为艺术家在工作，甚至一个为了能更好地眺望而从一个地方换到另一个地方的人，也应归入艺术家之列。

那些想干脆否认艺术美胜过自然美的人对这种较小的变化不加考虑。然而对美的要求导致了更大的变化。因为艺术家在一个美貌女人身上还发现有不美之处，这些不是通过改变姿势、剪掉一个发辫、遮住身体的一部分所能消除的，于是他用木头或石头再现她的整个形象，除了那些他希望消除并用其他代替的特征之外。希腊人就用这种方式创造了理想的众神形象。一个在小说中自由改动历史的作家也差不多是这样办理的。同样，人从伴以手势的自然行走和跳跃学会了舞蹈和表演。最为自由

的创造是建筑和音乐，而这里也只存在着程度的差别。例如，一个个单音及其感染作用可轻而易举地体验到。若干个音按顺序连接及和弦以及与此顺序相联系的特殊感染作用也同样。通过试验丰富了经验，于是开始作曲和继承，就和一个山水画家或历史画家工作时同样。建筑方面也是类似的情况，不难看出，艺术家可以做到胜过他们为了美的需要而加工的某些自然作品。要么直截了当(就像通过寻找一风景点或消除一干扰因素而进行美化时那样)，要么在基本关系上(如同塑一尊雕像时那样，尽管失去了许多美点，如炯炯有神的眼睛；或者犹如在一幅平面油画上总是要失去许多优美的东西那样)。但这并不是说，艺术作品在所有自然作品中就是最美的(如前已述，艺术作品属于自然作品)。对比可以弄清这一点。一台机器增强了人做功的能力，虽然某些自然能远远超过了机器所有的功。所以，音乐和建筑的全部出类拔萃的美远远逊于一次日落的色彩交响曲及被风吹动的树和波浪的神秘低语，音乐家和造型艺术家都以巨大的乐趣倾听并陶醉于观赏之中。要是有人见过世上所有的画和雕塑，但是从没有见过一张真正的人脸，那么他就会觉得他那张绝非美得了不得的脸竟是无与伦比地美。我们在看到他和其他并非艺术作品的自然现象时很容易对通常的干扰因素进行抽象，尤其是在受过专门艺术训练的条件下。这样我们便借助观赏的艺术获得了最大的满足。不要忽略对大多数艺术作品也须进行某种抽象，如对一幅油画的缺乏深度，普遍带有的粗糙和毫无运动的呆板等等。

正像在机械方面那样，我觉得在审美方面也可以超越生物体，无论是植物还是动物，包括一切能实现人类艺术的东西，只要如阿拉贝斯克风格的编织品和陶土制品那样在艺术作品中有心灵的表现。即使是这样，在大自然中为我们呈现的东西也仍

然是难以企及的榜样。无论在历史、宗教或哲学中，只要得到充分表现，它都比美的艺术的任一件作品更加扣人心弦。

5. 关于自然美和艺术美的对比就谈这些。如果将艺术和艺术进行对比，则首先要把探索主观上令人喜爱的事物和探索给予较高价值想象的事物两个问题分开。对于第一个问题不同人有不同的看法。至于第二个问题肯定要把诗歌放到最高位置，然后是造型艺术，把它们作为统一体来看，音乐则相对显得低级。

诗歌和语言符号联系在一起，却与它们及其节奏和音调关系不大，以致一篇诗作可以顺利地翻译成另一种语言。从声响音素对于美同样有作用而言，诗歌是和音乐相亲的。对一个天生的聋哑人，图示的符号可以被代替，所以图示符号的语言也可以翻译。这样，一个聋哑人即使学会读原文，也只是占有一种翻译，因为不是声音成分告诉他字母与思想和想象的联系。

与一件其他种类艺术作品相联系的联想越多，就像诗歌激发联想那样，就越是被称为诗一般的，一切有深刻内容的艺术作品都是诗一般的；但绘画和雕塑远远超过音乐。

对音乐和建筑本身进行对比，优越性也是在建筑方面，三维空间使建筑远为丰富多彩，并能同时容纳大量内容。音乐天生渴望一定的音程（值得注意的是多、来、咪等按一定的亮度音程重复。音阶的形成，全音阶的、半音阶的、非欧洲民族的音阶）。音乐有完善的休止和单一的强度差别，建筑则像所有用到眼睛的艺术一样，由于代表性的黑色，没有完善的休止，只有相对的强音差别。音乐在音阶的挑选之后有大四倍的音质。其余的在音的洗练和音色方面也值得考虑。建筑则有少量更大饱和的色质。

如果把风景在视觉上的自然美——日落、暴风雨等等都包

括在内——与泉水叮咚、波涛汹涌、树梢飒飒作响等风景的声响魅力对比的话,就会承认眼睛所见的优势。与此类似,建筑在它所能做到的方面胜过音乐。还要注意到,服装、首饰等之美属于建筑。

在歌咏中音乐与诗歌相结合。在希腊庙宇中,在罗马式和哥特式大教堂中,绘画和雕塑与建筑艺术相结合。这里诗歌、绘画和雕塑是次要的。要注意到,哥特式风格是如何与人体和动物体发生关联的!这种从属性是合理的,因此布鲁内莱斯基因为圣·洛伦佐的城门对多那太罗表示不满,多那太罗没有像吉贝尔蒂在巴蒂斯代罗那样维护这种从属性。

在绘画中我们也看到一种建筑艺术上的布局,这里是建筑附属于绘画。

类似的还有朗诵时诗歌的音乐要素,因为不可否认,朗诵的魅力无论如何是属于音乐魅力的。如果因为朗诵不是按音阶的一定间隔运动就不想承认这一点,那么根据同样的理由,就得把特殊乐器和人的嗓音本身所特有的音色的魅力抹煞。那么就会有多少显露出大师的天才的东西丧失!

但是如前已述,在音乐(歌咏)中,朗诵从属于其余音乐效果,而在单纯的诗朗诵中,朗诵则从属于诗的内容。配有非常平庸乏味的歌词的歌子唱起来可以令人陶醉。至于我们在绘画中一般要求的和可以称为“建筑艺术的”魅力,也是类似的情况:布局的对称、色彩的和谐、它们的平衡、它们的均匀等等。诗歌中的其他东西也可以说是音乐的修整(对称、对仗、节奏、韵脚)。

如果说在朗诵中由于借助于和比绘画更高级的艺术相结合而达到了比建筑更高的音乐效果的话,那么它在歌咏中所取得的成绩,因为这儿是诗歌附属于音乐,就不像雕塑和绘画紧密结合到建筑物上时更高级的选型艺术在建筑中所取得的成绩那么

大。占主导地位的艺术的优势在这里起着决定性作用。

所以人们不把朗诵看成音乐,而是当作诗歌。画家构图中的对称和色调的和谐不算是建筑,属于绘画和雕塑。在唱歌时人们可以也应当断然把歌词划入音乐,在庙宇山墙和教堂大门等上面雕塑可算作建筑。可是不能说音乐开始于用固定音程造成的效果。否则在速度和轻重上颇有规律的打鼓的效果又算作什么呢?或许只能把它划归舞蹈和队列行进艺术了。但即使没有它也有鼓声咚咚,那么它作为信号就该是在某种程度上对符号语言的美化。也许应该说,除了主要艺术以外,还有大量别的个体说来不重要的艺术,以便一种特殊的命名有理由存在。艺术作为有意识的追求达到了使事物在显现的任何含义上令人喜爱的程度。

6. 由此判定:"美"是含糊多义的。

a)美有时表示总使我们喜欢的东西。"我去拜访了他。""好极了!"[①]——"我的伤痊愈了!""很好"。[②] 诸如此类。亚里士多德并不是对一切喜欢的东西都同样使用这个词。如果他出于对悲剧喜爱的动机列举对模仿和感情净化的喜爱,他并不把这两种惹人爱的东西称为"美"。作家可以是悲剧气质的,但在悲剧中却拿出一部坏的(不美的)作品。

有些人把美理解为一种确实令人喜爱的东西,把它限制在一种特殊的喜爱上,即通过"多样性的统一"令人喜爱的东西。这统一无疑是令人喜爱的;但是否须单独给予它美的名称,在惯用意义确证的多变性方面对此是无可争议的。更重要的大概是这个问题:被有些人称为"美"的可爱的基本差异的这个要素是

---

① 原文为"美"。——译注

② 原文为"美"。——译注

否是赋予想象以特殊价值的东西。世界无疑是充满了统一的规律,为了一个目标而组合起来,本身带有一个统一的部门领导人的印记。如果没有这样的统一,任何艺术作品都不成其为一个小小的世界。还可以肯定,正如世界只能通过那些规律才可以科学地认识,艺术作品也是通过这样的统一才更好理解。但是如果离开世界所具有的精神去理解的话,世界是否还有价值呢?而且多样性中的对称和重复还有价值吗?(亚里士多德属于哲学,也就是属于作为理论去追求的科学,自然是第一和第二的哲学。)

b)有时"美"表示高尚的精神活动,或许是就此而言:只要其想象确实令人喜爱,或者有出色的价值。

c)有时"美"这个词表示现象,也许本身是感性的,并不特别令人喜爱,但是这些现象在我们身上激起高尚的行为,而这些行为具有特殊的欢乐,以致可以说:"美以快乐为目的。"

d)有时人们把五种艺术(也许还包括相近的不那么重要的艺术)的所有作品都算作美的,只要其中显露了卓越的高超技巧,使得人们心悦诚服地赞叹艺术技巧,哪怕这种技巧看来并不导致其真实的艺术目的——唤起一种特别高尚的快乐。在显示出纯粹美的真正美的艺术作品中,对高超技巧的欣赏提高了对纯粹美的欣赏,前者服务于美,但自身并不属于其本质。人们常把美的本质归结为"多样性的统一",对它的欣赏也具有相同性质。

利普斯想把美作为一种特殊的好置于伦理学所研究的纯粹美和令人喜爱之间。他没有注意到他是坐到两张椅子之间去了。

真实的情况是:艺术追求更高意义的美,从中唤起想象和爱,但为了使快乐和爱完美无缺,就需要一种考虑到所有各种喜

爱和反感的技巧。它要感性的多余信息。

这样我们关于美的定义就体现在这个已经引录过的句子里:美以快乐为目的。

二 论 美

(1906 年复活节)

1. 有些人认为美和为其自身的好是同一回事。因为任何东西在一定程度上都是为其自身好的,但并不都是美的,有许多甚至被称为丑的,所以换一个人会说,人们把为其自身通过好而突出的东西称为美。其实这也和前一种说法一样是曲解了这个名称。无疑有些东西本身被称为好,但美却只是当它以某种方式成为我们的对象并且这种意识关系本身具有价值时。好的东西也可以是美的,但是两个概念并不因此相同。所以明智是好的和美的,一种有道德的选择也类似。不是因为它们本身有理由被爱,而是因为对它们的感觉,对它们的想象有理由被爱,两者都应当称为美。

2. 假如问究竟什么样的意识关系应当算是美的,那么应当答,既不是一种判断,也不是否认,也不是承认,而是单纯想象的意识关系,是构成其他所有事物前提的最一般的意识关系。人们可以从中看出美的特殊尊严,因为与它的最一般关系就已经显出有很高的价值。

正因为如此我们似乎把美的概念限定得比好的概念更死。一着好棋还不是美的;一种通常类型的道德上正确的行动也不是。任何科学的证据也不是,虽然它是有说服力的。为了使单纯的想象具有高价值,我们要求特别出色的特性。

3. 康德认为,美表明一种想象的好,虽然他并没有把想象

和判断作为基本级和基本级分开。席勒赞同他的意见。两人都强调审美愉悦的非功利性。席勒甚至说,美"只存在于歌咏中","其他任何时候、任何地方都没有"。他把艺术看作游戏。斯宾塞虽然一般说来是反对康德的,但他也断言美是建立在想象价值的基础上。

4. 海涅则要求诗歌的倾向性。盖约强烈反对与想象的特殊而排他的关系。他因此受到雷诺威的指责,但博得了傅耶的热情辩护。然而这种辩护像盖约本人那样误解了美的理论的真正含义,并且反对美的理论,至少是反对其基本的内容。因为坚持美是建立在想象价值基础上的人并不赞成席勒和其他各代表人物的每一句话。

5. 所以我不明白,为什么按照这种理论艺术就该一律称之为游戏,或任何游戏都应以美为目的。赛跑游戏、射击游戏、击球游戏、掷铁饼游戏、体育比赛、猜谜游戏、算术游戏,就像牛顿和莱布尼兹时代人们所乐意做的,并不是以想象的快乐为目的,而是体力和脑力的有力锻炼。另一方面,并非任何美都是一种游戏。如果严肃是和游戏相对立的,那么就可以明了把悲剧称为悲伤游戏是多么不恰当。演员的台词和动作,虽然没有假想的目的,却有一个同样严肃或者更为严肃的目的。有谁否认但丁《神曲》的严肃性!宗教音乐、宗教绘画和建筑也同样如此。唤起高尚的想象也就是唤起值得高尚的人花费汗水的东西。按照亚里士多德的观点,一个像他们那样高度认真的人,一个有道德的人,可以选择艺术为终身职业。

6. 如果我们使这种受到指责的理论,认为美的根源在于想象之好的理论除去这些弊端,那么它很容易对抗所有为反对它而提出的东西。傅耶指出,美并不因相信它的真实而丧失美,例如,把画当成是真正活生生的,或是遇到一个与画完全相符的

人，那么应回答，加上赞许的判断既不能使想象终止，也不会降低其价值，美并不会因此而理所当然地减弱。所以可以放心大胆地承认，大自然在美上远远胜过艺术作品，犹如田野的百合花披着盛装胜过所罗门王的富丽堂皇。

7. 认为在艺术鉴赏中不光是想象活动，而且还有判断活动和情感活动也有力地参加到其中的意见可能更使人糊涂。在小说和戏剧中证明了，读者和观众因恐惧而发抖并融化为同情。亚里士多德早就说作家跟历史家相比是"哲学性的"。他似乎是把高度普遍的真理变成了最清楚的认识。反之须注意在并不属于美的逻辑认识中所发生的情形。阿基米德的"我知道了！"①就是这样的情况；他陶醉在对于新发现的惊喜之中，竟然洗着澡便赤身裸体地跑到市场上。牛顿也曾有过类似的激动；当他把新的表格和他关于月亮的假定计算对比时，他竟然激动得读不下去了。这里表明了认识材料和想象材料的高度意义，它们使情感处于共同感动中。因此，一个进行论证的人的想象并不少，因为一个真正论证的人会进行判断。或许应该承认，我如果没有判断能力就根本不会形成那种想象，没有随同发生的判断活动也根本不能体验它；尽管这一点仍然是正确的：悲剧中所演示的论证使我感兴趣，完全与是否有人曾经演示过它无关。至于亚里士多德的名言，作家比历史家更具有"哲学性"，说到底是针对作家展示典型性格而言的。但是也有童话作家，他们只是虚构一些典型的人、侏儒、仙女、巫师，还有童话国。当他们展示这些时，他们毕竟还有人们称为"诗歌真实"的东西。有些诗的真情与哲学一致，这是一个没有害处的附加物，但决不可把悲剧的美学价值放进其中。如果这种附加甚至是通常情况，那么可以

① 阿基米德在沐浴时发现浮力定律时的兴奋呼喊。——译注

轻而易举地用借助习惯联想的力量为想象产物选择这些典型的理由来说明。

把美与想象联系起来,把艺术理解为自由的也就是仅仅为想象服务的活动的人,方可以谈论艺术作品的内容,这是歌德以他的实例所表明了的。他要求每一件艺术作品有三样东西是基本的:材料、内容、形式。选用得当的形式必须不仅适合于材料,而且也适合于内容。

三 论想象的价值关系

A. 任何想象都是好事

1. 常有人表示担心,由于在分析评价方面的不可靠,关于想象的价值关系没有什么定论可言。但是虽然在具体问题上有所失误,却并不表明就该反对这一要求:任何时候总是要求更好的更有价值的想象。情况表明,更好的想象在多数情况下是可以直接或在审慎考虑的基础上认出的。

不可靠主要源于有本质差别的认识和品德的不可测性。但这种不可靠并不是非常有害的。情况表明,所有没有认识的品德及没有品德的认识都不能促进善,或者哪怕是保持它。人们说,两者之间的某种和谐是必要的,也就是说,最有利于促进善的那种关系是必要的。

2. 然而从乐趣的丰富多样、从享受快乐的丰富多样中究竟能得出什么呢?人们认为,它们由于上述的考虑而必须退避,因为它们对于促进善没有贡献。可是普遍地说这种意见是完全不合适的。

有两种快乐:较高的、被认为是正确的快乐和低级的、直觉的快乐。前者显然是与实现其他的丰富多样联系在一起的。然

而后者范围也很广，它们适应自然的有规律的秩序。如果不是这样的情况，长此以往，它们就会转而反对自己。这方面的一个实例是享乐者的自命不凡。

因此曾有这样的哲学家，他们只把乐趣当成好的（甚至只把自己的乐趣当成好的，那就更加倍谬误）。尽管如此，他们也还是告诫要当心某些方式的乐趣，作为忠告大力提倡对他人的了解和照顾。

虽然我们不能赞成那种认为只有乐趣是好的意见，但在感官享受和精神享受方面却都可以认识到好的东西。

3. 感官乐趣是一种感觉行为，是针对一种感官的局部的质而言之，它在二次知觉中不仅具有想象和承认的特点，而且具有强烈的爱的特点。这种爱本身虽然是纯粹本能的，盲目的；但它属于当我们一般地想象它时能够说明被认为是正确的爱的理由的东西。换句话说，感官乐趣本身是好事。其对立面是强烈的感官憎恶，我们称为痛苦，是一种被认为是正确的憎恶，换句话说，感官痛苦是坏事。

但是这些盲目、本能的爱的行动在我们的情感活动中并不处于最高的位置。这样，不是丰富多样的盲目的感官乐趣相对于精神快乐来说是价值较低的东西。

在精神快乐（认识论的情感活动）中，又得区分盲目的快乐和被认为是正确的快乐。常常可以见到本身是好的东西。盲目的、纯粹出于习惯的快乐和盲目的悲哀也是这样，把其中一者看成好事，另一者就是坏事，且不管它们的内容如何。与此相反，所有被认为是正确的情感活动本身都是好的。这对所有形式的爱和憎都适用。例如，一种崇高的痛苦，譬如说对于非正义占上风和认不清真理的痛苦，本身是有价值的，是好事。而与爱相比，有憎恨价值的恨。

4. 所以各种形式的正当情感活动都是好事,虽然可能并没有毫不混杂的情况;不正当的情感活动是坏事,但当它具有爱的特性,特别是具有快乐的特性时,它是混杂了好事的坏事。甚至连不正当的恨也不能看成是纯粹的坏事。它也是一种心理活动,包含了一种想象。任何想象就本身来讲都是好事,是可以认知的,因为一种被认为是正确的情感活动可以是对此而发。任何人,如果要他在无意识状态和具有任意一个想象之间进行选择,他都毫无疑问会欢迎哪怕是最贫乏的东西,而不会羡慕无生气的东西。任何想象都表现为对有价值生命的丰富。如果我们想象出一个理想的生命(上帝),那么我们可以不把每一个判断和每一种爱都归之于他,但是必须把每一种可能的想象都归功于他。

5. 对于认为任何想象都有价值的观点,当然要加以反驳,这里简要地加以讨论。

a) 这种观点单是因为在想象的等级中缺少一个对立面就令人感到奇怪。判断在肯定和否定方面不同,情感活动在爱和憎上不同。与此相关的是,两者中永远只能有一个是对的,一般说来这里存在着对与不对的差别,也就是真与假或者好与坏的差别。可是单纯的想象既非正确又非不正确。如果仍然要说不正确的想象,那并不是指想象本身,而是指一个判断,它把想象出来的标志归给一个不该给的客体,或者是让人想到这一想象与一个确定的词结合得不正确,而结果又导致使用这个词的人对通常的语言惯用法作出不正确的判断。也可以在这样的转义上谈论道德上坏的想象,但要考虑到这里面存在着某种导致不道德的愿望和行动的危险。

b) 另外要反驳任何想象都是好的这一观点。还须指出,我们是憎恶某些想象的,它们引起我们的反感,使我们不快。

但是这里涉及的并不是被认为是正确的憎恶，而是本能的或出于习惯的憎恶，它们是部分由于特殊的禀性、部分由于联想的关系产生的，决定无价值的只是一种被认为是正确的憎恶。

c）也许有人会反驳道，倘如此，为什么要给予和我们的想象相连的乐趣较大的意义呢？甚至对某些想象的乐趣都可能是纯粹本能和盲目的，就像乐趣与某些感官特性联系在一起，而不快则与其他感官特性相联系那样。

对此可这样回答：如同本能的盲目的憎恶与想象联系在一起证明了这个或那个想象无价值那样，盲目的乐趣也可以看作是其价值的证明。但不论哪个都不能推翻这一事实：一种被认为是正确的爱是针对这样一种想象的。

d）还要指出，愉悦的想象和美的想象是不同的东西。后者显得更高，它被一种被认为是正确的爱所爱，也就是说，是好的和有价值的。但同样并不是所有想象本身都有价值。美的反面是丑，倘若丑不是其想象被一种被认为是正确的憎恶所憎的东西，那又是什么呢？所以说某些想象是坏的。

这一反驳或许是最重要的。但它依据的是什么？依据的是美和丑的定义，对此似乎得再讲一点。人们把美的定义规定为其想象被一种被认为是正确的爱所爱的东西；丑是其反面，即其想象被一种被认为是正确的憎恶所憎的东西（更确切地说，不是它的想象，而是通过它对感觉和幻觉的影响而在我们所唤起的想象）。

与此相反，如果对一种想象的爱不是被认为是正确或不正确的，那么人们就不是谈美，而只是谈愉悦和反感了。如果我们采用这个定义，作为研究结果就势必会产生不便，与美相对立的便不再是丑，因为任何想象在某种程度上都是令人愉悦的。但如果认为美和愉悦之间的任何差别都没有了也是不正确的。其

实这两个概念在内容和范围方面都是不同的。

α. 就内容来讲:事实上确实使人感到愉悦和能够激起一种被认为是正确的愉悦并不是一回事。前者不包含“被认为是正确的”这一概念,后者不包含“确实令人激动的”这一概念。

β. 就范围来讲:事实上引起愉悦的范围要狭窄些。有些东西实际是无关紧要的,有些东西简直是令人讨厌的。所以它不属于“可以凭正确的判断被肯定”的概念,是某人实际这样承认,而不是某人倾向于这样。

γ. 即使我们只谈想象实际上使人愉悦的东西,那也表明美和愉悦并不完全相同。因为事实上愉悦的程度差别不符合美的程度差别。后者是普遍适用的,但在不同的人身上我们遇到的是审美趣味互相对立的偏爱。所以,争执双方的某一方绝对不会集可爱和美于一身。

δ. 问题还不止于此。在同一个人身上会感到两种现象中有一种因他的组织或养成的习惯等给予他较多的乐趣,同时却得承认另一种现象更美些。例如,他可以把一种视觉现象肯定为较美的,具有一种被认为是正确的愉悦,另一方面却发现有更多的乐趣与一种触觉现象相联系。

6. 如果我们把美的想象和被认为是正确的愉悦的对象当成一回事,那么要说明美与丑的差别就有困难。

可以设法把美的概念归纳成类似于大的概念。我们可以在广义和狭义上称某事物是大的,在广义上每个人都是大的,因为任何人体都有一定的大小;在狭义上则只有某些人个子是大的,就是说他们超过了一般人的平均身高。我们说到大个子,通常都是这么想的。

谈到美也是时而用广义,时而用狭义。用狭义是比其他事物优异,这是通常的用法。如果这样理解,则并非任何想象都是

美的想象。

丑也是个相对的概念。就本身来看，它与美的对立犹如小和大的对立。丑不是美的实在对立面，而只是一个相对的缺点。被称为丑的想象本来并不是一件坏事，而只是由于意识的狭窄妨碍了较美的想象，因而使我们反感。

7. 可是要想切实地说准通常对美和丑所理解的含义，这些定义看来还不完全妥当。通常的看法认为丑完全是一件坏事。

有人会答道，这是混淆的一个结果。人们总是弄不清愉悦和被认为是正确的愉悦的区别。于是把令人反感的东西和理应讨厌的东西混淆了。美和丑的概念是摇摆不定和模糊不清的。

8. 这一切无疑是真实的。尽管如此或许还是应该下一个美和丑的定义，使它与前边提过的这两个词的通常用法更为一致。实际上的愉悦或反感看来必须加以考虑。

没有人把想象会引起一种不快感觉的东西称为美的，哪怕这种感觉完全是本能的、被认为是正确的，这种感觉根本不能使愉悦产生或者达到较为重要的享受。

在日常生活中，人们把比通常的想象更为人们以正确的爱所关注的，引起没有任何外在目的的想象的东西称作美的，把以这样的方式表现出来，使得天赋好即具有良好鉴赏能力的人确实产生高度的爱和快乐的东西称为美的。但除了想象的价值以外，还有多种多样其他条件的实现也属于这方面。

所以美的概念在日常生活中与实际的愉悦有关系，与此相应，丑也与实际的反感有关系。

9. 美的艺术情形又怎样呢？我们说过，人们一般把比通常的想象更为人们以正确的偏爱所关注的、引起没有任何外在目的的想象的东西称为美的，此时欣赏的满足不会因对于想象的实际的被认为是不正确的不快所破坏和干扰。

艺术家所追求的美,与实际的、哪怕被认为是不正确的愉悦或反感毫无关系吗? 决不是的。他将高度地唤起不单是具有特殊价值的想象,而且唤起对此想象确实感受到的愉悦。

因此艺术家试图尽可能避免一切不快,使它不干扰乐趣。当他使用其想象与不快相联系的东西的时候,他这么做是为了从中激起更强烈的愉悦。例如,当音乐家使不协和音转变为协和音时就是这样。兴趣提高了,本身已经是令人愉快的协和音变得比只是准备在艺术上表明有效的东西更令人愉快。事实是瞬间获得的愉快特别给人以乐趣,尤其是当令人不快的东西发生在先时。可以说感觉是随着时间而淡忘的。因此在艺术中令人不快和令人愉快的瞬间转换是合情合理的。

出于这样或者类似的考虑,艺术家有意混进令人反感或不那么愉悦的东西,但通常则避免这种情况。

10. 艺术家不单避免实际上令人反感的东西,而且特别爱选用实际上产生愉悦的东西,哪怕只是一种盲目的、本能的或者仅仅出于习惯的愉悦。比方说,如果一种颜色比起另一种颜色来更与这样一种愉悦联系在一起,那么这可以成为优先选用它的理由。艺术家确实给这样的考虑以充分地位,是毫无疑问的。可是他们这样做的程度有所不同。有一些艺术作品显示了较丰富的真实美,而另一些艺术作品一般激起较大的愉悦(严肃的、内容丰富的艺术和柔和的、令人轻松愉快的艺术)。

艺术家考虑这些是有道理的。他应当力求把两者统一起来。为什么? 难道激起对想象的盲目乐趣也是美的艺术的目标吗? 恐怕不能这样认为。其实他们所追求的不过是想象的完美和尽可能高度的、被认为是正确的愉悦本身。把对某些想象的本能和盲目的愉悦拉来有什么用处呢? 回答只能是:它有助于提高被认为是正确的愉悦。这样的作用可以用类似的方式达

到，正如一个同时发生的、本能的反感会起破坏作用一样。

一个十分奇怪的、在艺术上很重要的事实是这些感觉的相互促进和阻碍。因为随便什么事而心情快乐，人们会对许多平时并不感兴趣或兴趣不大的东西感到愉快。反过来正如人们惯常说的那样，心情忧郁的人总是从忧伤的方面来看待一切。所以一种乐趣往往提高了对于其他愉悦的敏感。

11. 从上面所述内容可以得出关于美学任务的若干说明。如果美学是艺术理论，也就是说对艺术家有所裨益，哪怕只分析一件艺术作品，从主题方面来说明，那么它就远远不止是阐释本来意义上的美制定更高尺度时所遵循的规律。它也必须论及决定美的实际较大愉悦的规律，论及决定对于某些想象的一切实际愉悦和反感的规律。所以它也研究本能愉悦的规律，此外还研究对于被认为是正确的和盲目的愉悦有很大影响的习惯规律。这种影响表现得非常明显，以致有些哲学家干脆认为一切美都是由习惯决定的（比方说，端正的面容被看成美的，因为体现了一种匀称；类似的还有四肢的某些比例等等）。按照前面已述的内容这肯定是不正确的；但无论如何不可否认的是，习惯的规律以及本身并不是美的规律的其他心理学规律，显然也应一并探讨，以便理解更能由美的显现唤起的高度愉悦。

我们其实仍然停留在原来的问题上。我相信，我们从已讲的内容明白了为什么艺术家不光从他的艺术作品中排除令人反感的东西，而且还拉进其想象唤起盲目快乐的东西，以便使美给人的印象更深。

12. 同样的目的有时把他引得更远。他喜欢超越对想象的快乐范围，以便使其他愉悦为之提供类似的服务。艺术家可能寻求提高审美的愉悦，甚至于借助插入的奉承，不管是对个别人还是对一个民族。会引起反感的东西，他最好不去碰，即便它与

想象无关。

艺术家一方面考虑到这些情况,一方面还可以本着真正艺术的目的并按照美学上重要的规则行事。

13. 如果使美服从于愉悦,或者使对于较高价值想象的愉悦从属于对于低级想象或其他利益的乐趣,情况就不同了。可惜往往有这种情况。使艺术服务于感性生活时就是如此。那它就不再是美的艺术,而是降低到烹调术的水平了,烹调术旨在以精美的方式满足口福。当对于一篇赞美诗的主要愉悦是有关其中所包含的奉承时,也是类似的情况;它便不再是审美的愉悦。柏拉图称烹调术为一种恭维艺术。凡崇高的艺术是为了适应类似低下的目标时,对它的指责就显得有理得多。是的,把本来适合于更高的东西贬低,这会使真正爱美的人感到十分厌恶。就是那些所谓的倾向性作品,虽然在伦理学上比刚才提到的作品有较大的价值,也是和艺术的真正目标相去甚远的。

当艺术在所谓的骑马旅行中罗唣不休,当作品把注意力不是集中于被表现的美上,而是集中于艺术家的高超技巧时,艺术也背离了其本来的任务。这里可以唤起一种愉悦,一种合情合理的愉悦,但那不是对于美的愉悦。

在艺术的每一分支中都有这样的谬误。有的诗人,把矫揉造作的押韵拼凑到一起,表现出对语言令人惊讶的驾驭能力,但是对他所讲内容的想象,以及与此想象有关的感觉,却没有因此而有所促进。有的音乐家,把一阵阵绝望的悲伤或疯狂的报复欲塞给花腔女高音歌手,歌手以她熟练的、跳跃式和颤动的声音一本正经地为我们唱出来。有的画家,为了显示他的高超技巧,过分地应用按透视法比例的表现方法。有的建筑师,把教堂的塔楼不是竖直地而是斜着建起来,大胆得超出了按时平衡规律所许可的极限。还可以举出其他一些例子来。

在肖像画中也常常发生愉悦主要是针对艺术家的高超技巧的情况。那是只有画得像才得到充分评价的情况。

我有位朋友是个艺术家，他深信不疑地告诉我，艺术作品的全部美在很多方面都不及自然美。究竟该如何理解人们对于艺术作品的巨大快乐，这对他往往是个谜。最后他认为答案在于人们的虚荣。他们颇为人工产品的美丽自豪。这大概和对于高超技巧的愉悦差不多。但这并不是艺术家所应追求的东西。因为只有当欣赏作品者由于美而忘记了艺术家，也忘记了自己时，艺术家才是获得了巨大的成功。

14. 我们不妨回顾一下我们针对一种反对意见所作的回答。这种反对意见认为，任何想象本身都有价值的论断与也有丑恶想象的说法相矛盾。但我的意图根本不是把美的概念和想象价值的概念等同起来。不只是应当喜欢美的想象，美是较窄的概念。我们通常只称具有重要价值、确实引起特别高度愉悦的想象是美的。但值得高度愉悦还不够，为了美，它们还必须以实际唤起这种愉悦的方式呈现在我们面前。

要实现这一点，就必须避开价值低的干扰性想象，首先是不许不快混入，盲目的不快也包括在内，除非是由于鲜明的对比它提高了对于有价值的东西的快乐。只是在起这种作用的地方才应用不快，是为了加强审美的满足才用盲目的愉悦，而不是为其自身的缘故，这正是艺术创造的妙处。究竟如何才能实现这一点，则是具体研究的事儿了。

结论仍然是：任何想象本身都是好事，借助于想象生活的扩大使我们心中的善增加，但是不能把任何想象都说成是美的。

B. 关于想象价值的一般规律

15. 如前已述，依照真实价值的尺度去爱和选择，被看成是

最一般的价值规律。大好总是优先于小好。换句话说,应这样选择,在可以选择的范围内选出最好的。那是实际中最高的好,是作出决定的唯一正确的动机。

在想象的价值关系方面也有一些从属于最一般规律的、被认为是正确的选择的准则,它们对于美学是基本的准则。兹引述如下:

16. 较为丰富多样的想象本身是较好的。

由此得出结论,任何想象都是好的,在好事上总和永远比单个加数更好。

与此相关的是,人们想把美直截了当地放到丰满之中,连歌德也表现出倾向于赞同,当时他同时也发表了意见,指出依照他的看法这个概念并没有讨论透。

柏拉图指出,美是通过视觉和听觉两种感官感到愉悦的东西,阿·贝恩把感觉放到想象之前,就是相加规则的一种情况。与想象相比,感觉因细节更加丰富而显得突出(我们更爱听优美的音乐,而不愿只是想象它;同样我们更爱观看一次壮观雄伟的日出,而不愿只是想象它。我们更爱去旅行一次,而不愿只是回忆旅行)。

还有些东西说明了丰富的想象比贫乏的想象更值得追求这一原则的有效性。比起一张彩色纸或一种地毯图案来,我们更喜欢一幅风景画或是一个话剧,哪怕纸和毯子的图形有非常好看的线条,颜色富丽堂皇。为什么?因为没有联想与这种阿拉伯花纹的艺术品和彩色表面联系在一起。但是风景画和话剧却使人联想到大量的想象和回忆图景,从而使所唤醒的整体想象要丰富得多。是的,那些古典艺术作品的魅力正是由此喷涌而出,使得人们百看不厌地反复欣赏和阅读它们,甚至在反复欣赏中感到愈来愈完美;它们唤起记忆,为想象展示出一望无垠的广

阔前景。

见到一个熟人的肖像使我们比看到一张陌生人的像更高兴;我们曾经到过的地方的图片具有特殊的吸引力。在这些场合中都是有更多的联想与感觉联系在一起。

同样,一张表情丰富的脸更令人喜欢,正在咬斗的动物比静止状态的动物更有趣。还有许多例子可以证明我这观点的正确。

再者,典型的东西比具体的个别东西价值高;如果在典型中不单是体现了经验的规律,而且体现了相对解释性的规律,就更加是如此。

在奥赛罗身上不仅表现了妒忌者的特点,而且可以从一般规律来理解他的行为举止。歌德说,普通的东西是偶然的,具有审美特征的东西是合乎规律的,或者更确切地说,因为这里没有什么偶然的东西,是以某种方式生动地体现了规律和必不可少的联系的东西。这里也可以用联想的更加丰富多样来说明。

按照歌德的看法,一首诗有三样东西:材料、内容和形式。它们越完美,这首诗水平就越高。

材料容易找到,特别是对于天才诗人来说,简直所有东西都可以用作材料。

给一首诗以充实的内容就难一些;我们刚才讨论的就属于这方面。越是唤起更多联想的,内容就越丰富。

形式完美无缺就更少见了;当内容生动地、也就是以良好的形式表现出来时,内容才算充满了诗意(所谓发人深省的诗往往会使人想到形象生动)。

17. 精神上的想象一般比物质上的想象价值高。

与单纯的风景画相比,对历史图画的兴趣更大就说明这一点。诚然两者都与联想联系在一起,但对历史图画的联想主要

是精神上的。讲一个故事比描述一幢房子或一个广场更有趣。可是当物质上的想象同时作为某种精神上的象征时,它们也会引起较大的兴趣。

在诗歌、绘画、雕塑中是以精神上的想象为主,是以引起实际的、被认为是正确的愉悦的精神联想为主。特别是诗歌,几乎全部是联想的美,对韵律的愉悦只占极小部分。

有人会反驳道,在其他艺术如音乐、建筑、舞蹈中似乎就不是这样的情况。的确,音乐常常被夸赞为最高级的艺术;为此有人提出音乐是完全创造性的,而诗歌、绘画和雕塑则不同,只是模仿性的。亚里士多德曾谈到戏剧中的模仿自然,歌德也表达过类似的意见。可是,因此而把音乐称为最高级的艺术,那是不对的。

a) 一般的判断就反驳了这一点。歌德和席勒是德国人的最大骄傲,虽然莫扎特和贝多芬在天赋方面或许更高。即使在高度爱好音乐(陶醉于音乐)的时代里也是这样的评价。

b) 认为一种艺术的价值是依据其模仿性多少而定的论点如果成立,则建筑和舞蹈因模仿少而应排在比诗歌、绘画和雕塑更高的位置。这是说不通的。

c) 所以,这种论点的意义不大,因为不能简单而干脆地承认有这样一种差别的事实。

α) 认为在其他艺术和诗歌、绘画、雕塑中是以简单模仿自然为主的论点也是不正确的。也许存在着从直观中提取的因素,但其加工和结合却是自由地进行的。

亚里士多德曾强调,在诗歌的描述中并不牵涉到历史的忠实。诗人必须是一个特别热爱智慧的人,能够在特殊中显示出一般来。

β) 在音乐、建筑和舞蹈中没有模仿的说法也是不对的。那

儿也有直观的因素，只不过编排组织是新的。

所以事情不过是同一过程中多或少的问题。实际上区别在于：在音乐中——建筑和舞蹈情况也类似——一种松动和改变了的结合，一种自由的组合变换，表现得淋漓尽致，而在其他艺术中没有这么突出。这里重新组合的活动余地有限。比方说，眼睛、耳朵以及其他身体部位都必须被描绘在经过无数次观察体验而熟悉的位置上。这里也有牢靠的联想，它们在编排组合不同时会互相陷于矛盾冲突。跟绘画与雕塑同样，对诗歌艺术也要求模仿，诗歌的真实要求忠实于自然达到完美的程度，但是如前已述，并不要求忠实于历史。

18. 下面想特别研究一下音乐在这方面的情况。人们对此争论不休：音乐究竟是精神上的联想为主还是只占一部分？常有人认为，它完全在于丰富多样的方式的比例和组合，在于听众密切注意的声音的激烈和舒缓。

后一种观点正确吗？假如正确的话，则音乐类似于许多建筑作品；它含有某种美，但却是一种低级的美。它实际上比包含着极丰富的精神想象的其他许多艺术要低得多。然而看来许多诗人并不这样想。

蒂克说："甜蜜的爱在声音中思索。"

莎士比亚说："倘若音乐是爱情的营养，那就继续演奏下去吧。"又说："不喜爱音乐、对悦耳声音的和谐无动于衷的人真不幸！回避他！"

许多由音乐家本人为他们的作品冠上的标题也反对这一点，例如贝多芬的英雄交响曲和韩德尔的塞西利亚交响曲等等。

有人会指出柏拉图曾反对某些种类的音乐。但是对其他种类的音乐他却说，它们是教育的出色手段，甚至在伦理学方面。如果不是精神上的想象与其相联系，音乐怎么会起这样的作用？

有人可能反驳,同一个曲子可以配上不同的歌词。我们的回答是:这种适应性是受到限制的;歌词和曲子这样配合较为令人满意,下一次就会差一些。是的,甚至对节奏都要求适合于歌词。由此可见,单是音乐本身并不能完成唤起精神上的联想这一较高的效果,它必须与其他艺术尤其是与诗歌相结合。否则就只有了解浮现在作曲家脑海中思想的人才能完全清楚明白。在不定之中看到较大的自由与长处,这是一种不明智的观点;许多最了解艺术的一般条件的艺术家都抱怨音乐与诗歌的分离。

艺术不因相互发生联系而受到损害;并不是像有人所宣称的那样,出现了"不纯"。然而,说它们的相互关系不受审美的影响,那也是不正确的,恰恰相反,经常会出现影响增强的情况。

戏剧显得特别有说服力,因此这里造型艺术或许还包括舞蹈,与诗歌发生了结合。建筑、绘画和音乐也是相辅相成的(如教堂里的宗教音乐)。

如果艺术互相发生联系,那么总是有精神上的联想介入其中,并体现为极其多种多样的方式。于是在我们面前便有了较高级的效果。

但是"纯"音乐亦不可轻视。这方面引起兴趣的或许是部分借助于以变换的组合生动表现了声音和声音结构(按照音强、音质、音长等等)而产生本能愉悦的规律。音乐在这方面给予我们的,对于在自然中令人喜爱的一切都是十分典型的;然而此时它本身已成为精神上的,区别仅在于精神上的联想在前面讨论的情况中起着较大的作用。

我们还必须分析那种认为在音乐中没有塑造有机的东西而只是像建筑那样自由创作的看法。这大概是说所有精神上的联想都没有了。的确,音乐和建筑之间的相似是很多的;人们有时把后者称作"凝固的音乐"。然而它们之间也确实存在着明显的

差别，各有某些长处。

建筑的优点首先在于它是作为整体呈现在眼前，不像音乐那样有一种逐渐的发展。建筑产物也向多维空间延伸，而空间在音乐中不起作用或只是略有体现。

音乐则以音质的多样性见长。在颜色方面除了不饱和的黑与白以外只有三种简单的颜色。虽然有各种色质的混合，但不是三和弦的模拟。当色质更加饱和时通常就出现眼睛迅速迟钝麻木的情况。

与音乐的质相联系的还有一种强烈本能的愉悦和反感（和谐与不和谐、协和音与不协和音）。在颜色方面愉悦和反感不表现为相同的程度。从这些长处可以说明音乐的魅力。拉索尔斯曾经谈到恶魔，这可以理解成本能。声音是精神状态的自然表达，喜欢和厌恶的感觉是直接与之相联系的。

音乐和诗歌之间最密切的结合是在歌咏中，这里精神上的联想特别重要。诚然建筑在与象征的统一中应显示出一种模拟，例如一座教堂平面图的十字架，但这只是借助两种艺术的结合而唤起精神上的联想的一种单薄的代用品。

从音乐的天然表现能力可以得出结论，它能够以出色的方式通过精神上的联想起作用。从与音乐的质相联系的直接而本能的愉悦和反感中产生出一种强有力的支持，支持与精神相结合的、以另外的方式产生的、本身被认为是正确的快乐及悲伤。

19. 较可爱的东西，其想象本身也较可爱，也就是较有价值。

有一种本身被认为是正确的偏爱，它总是趋向于更好、更高尚的东西。借助这样一种直接的偏爱不仅突出了精神上的东西，而且把某些行为如深刻的认识和正当的爱与偏爱认为是更好的。像希腊人所说的那样，明智和有道德是“特别美的”。

20. 这里也会有人提出异议。特别是在相反的艺术种类方面,即在悲剧和喜剧方面会出现这种异议。

悲剧作家不仅为我们描述了美德和其他高尚的活动,智慧的行动,治理国家的智谋和力量,而且着重描述了邪恶的劣迹和可憎的愚蠢,疯狂之夜。如果他为我们展现美德,也往往是在痛苦和毁灭中展现它们,例如索福克勒斯的安提戈涅。悲剧画家也类似,他们向我们显示残暴和恐怖的场面。有什么东西能比受苦受难的(浑身淌血的、受鞭笞的、受嘲笑的、钉在十字架上的)救世主更震撼人心呢?

可是艺术家理应唤起具有出色价值的想象及被认为是正确的高度愉悦!

喜剧家则喜爱展示可笑的东西。这似乎有些颠倒。人们说:"愚蠢得可笑"、"胆小得可笑"、"笨拙得可笑",却不说"聪明得可笑"、"勇敢得可笑"、"机灵得可笑"。滑稽作家为我们展示卑劣的东西:笨蛋、酒鬼、傻瓜、无赖,误会和巧合,使最聪明的人垮掉。滑稽画家做的也是类似的事情,无论是诙谐的荷兰人还是在巴黎的幽默画刊上画讽刺漫画的法国人。

21. 不可否认,喜剧作家和悲剧作家为我们展示了许多理应憎恶和规避的东西。但这并不是说,悲剧与悲伤,喜剧与可笑的颠倒是简单的重合。在进一步讨论之前,我们想提出这样的问题:究竟怎么会发生精神现象中的低级和恶劣的东西被纳入艺术想象中的情况。回答这一点是不难的。

a) 任何想象都是好的,虽然好有程度之别。一切东西都是可以在艺术上生动表现出来的。我们已经讨论过怎么会发生不光精神现象而且物质现象都可以构成艺术作品内容的情况。

b) 我们还看到,具有特别内容和价值的想象到处都有,只要它们显示了典型;但是坏事也有典型。

c）我们觉得这样的想象特别有价值：它们不光是典型的，而且是解释性的典型，也就是说使典型成为可以理解的。它们不仅给我们显示了特殊的经验规律，而且使我们了解了深刻的精神规律。换言之，解释性的想象在更为一般的规律中表现了同一个人物。所以这些想象也就有更高的价值，哪怕它们以丑恶的心理现象为内容。

因此《浮士德》序幕中那个快乐的人对浮士德说：

投入丰富的人生吧，
人人都生活，可是懂得它的却不多，
哪里抓住了生之真谛，
那里就盎然有趣。

d）此外还要求想象的多种多样和鲜明对比。这同样有利于理解容许坏的想象出现。这与神正论把世上的坏事联系到整体来解释相似。

22. 虽然这些情况使得接受较坏的东西一般说来可以理解，但它竟出现得如此显著，仍然是引人注目的。

让我们首先尝试以喜剧来澄清这一点。它被献给了心灵的强拍，这强拍却正处于向较弱的转折之中。特别是借助一个出人意料的、对比鲜明的转折引人发笑。生动地描述这样一种转折总是有典型的价值。事实上我们在喜剧中总是发现坏服从于好，结局一般是令人满意的，矛盾冲突得到了顺利而公平的解决。

在悲剧方面作出令人满意的解答似乎困难些。问题涉及到心灵的弱拍。本来设想是完全以最高级、最高尚、最令人愉快的现象为主。可是事实相差甚远，我们见到的多是悲惨、毁灭（往

往是最高尚的毁灭)和狂热、犯罪、疯狂。此外还有另一种怪论。在喜剧中整体毕竟还是令人满意的景象(结局好,一切皆好),这里我们却见不到,或者只是在极少有的情况下见到。悲剧大多有一个悲惨的结局,观众是怀着沉痛的心情离开剧场的。

在悲剧中有一种关于悲剧过失和诗歌正义的理论,它是由著名的舞台导演们创立的,至今仍颇受敬重。假如这种理论是正确的,刚才所提到的困难似乎就大大减弱了。总是有一种过失毁掉了悲剧的主人公。此时人们有一种如同受到了公正的惩罚的满足。

但这种悲剧过失和诗歌正义的理论是站不住脚的。我们只需看一看那些高贵的形象,如索福克勒斯的安提戈涅、欧里庇得斯的希波吕托斯、莎士比亚的苔斯德蒙娜或罗密欧与朱丽叶——类似的情况适合于悲剧的图景。有谁在看到钉在十字架上的耶稣基督时敢去奢谈过失呢?

诗歌正义的要求只能理解成这样的含义:作家和观众一样应该对善和高尚感到同情,对恶和卑鄙感到厌恶。

23. 这样就需要特殊的解释依据,因为首先出现的是人们按照心灵本性所预期的东西的反面。似乎追求的并不是想象的优异,而是作家显然要关心大众的特殊需要。

亚里士多德就已经不再谈需要弱拍,而是需要一种心灵的净化。此时他眼中并不是道德上的改善,而是想借助同情和恐惧所激起的风暴来净化心灵。这些内心冲动的猛然产生是与特有的乐趣结合在一起的,心灵在这样一次爆发之后感到轻松和某种程度的复元。

这种说法无疑包含着许多真实因素,但是并不普遍适用。不单是存在着激起我们已经久未体验的那些内心冲动的需要,它们实际是通过悲剧唤醒的;我们虽然感到这种激动是痛苦的,

但同时也感到对眼前需要的一种给人以快感的满足。然而还有一种相反的情况。本人的伤心经历,特别是当它们与所演的内容相近时,容易引起同悲,本人的快乐心情则由于喜剧家的诙谐而更为高涨。

24. 这两种看法尚不足以说明,悲剧艺术给予痛苦、罪恶、混乱等这么重要的地位是恰当的。要解释清楚或许需要更深入的理由。为了找出这些理由,我们必须从三个要点来考察所提出的问题:

1) 想象的内在价值。

2) 完美的艺术理解和加工的可能性。

3) 人由此而受感动的敏感性。

25. 首先来看想象的内在价值。

我们说过,它随客体的价值而增长。一个想象可以进行艺术处理的最崇高对象是怎样的呢? 显然不会是超验的,一定是个可以体验的客体。很清楚,最高的对象是世界历史的发展。而人是世界历史的推动者,人的命运构成世界历史,没有什么能像这儿这样显示出神的主宰。

以最深刻的眼光表现人的本性和人的命运是艺术的最高题材。但这是英雄的人及其斗争的表现。悲剧艺术要想为我们提供最高级的东西,就必须为我们形象地展示这些。

它必须以对自然的诗意忠实来做到这一点,必须在表现的基本形式方面达到一定的完满。它为我们展示这些英雄,在迷惘之中和在正确道路上的,在痛苦和毁灭中和在幸福与兴起中的。

对于它所应用的度量关系来说,大概主要有基本形式的数目、典型的多样性是决定性的。

所以,作家若想以逼真的写实和作品整体的多样性来生动

说明命运的支配,他就不能总是运用那种往往是愚蠢要求的诗歌正义。

尽管世界上充满了不公正,悲剧作家可以保持一种崇高的世界观,保持对神的支配的信念,把每个生命理解成一个公正的世界历史的组成部分。是的,他应该这样,如果他在作品中让人感觉到这点,那就是做对了。但他不会歪曲命运的自然进程和命运的形式,就像历史所显示的那样。悲剧作家不像喜剧作家那样在剧作中以轻松的琐事来表现世界整体。他表现一个严肃的部分,使我们强烈地感受到它的崇高壮伟。

所以,悲剧作家远不是以他特有的方式为我们提供一个小的客体,而是以充分的规模为我们提供艺术所能表现的最崇高的东西。

26. 第二点,即完美的艺术理解和加工的可能性这一点,也得出类似的结果。这方面必须以自然为依据,否则一切都显得浅薄、乏味、无趣。艺术家也需要模型,需要依据生活的图样,否则他的描绘就不可能显得真实。

悲剧应该为我们表现我们熟悉和预感到的最美好东西的想象,表现人性的伟大,表现上帝和上帝主宰的崇高。但是它能够在历史终结时为我们显示上帝的主宰,把人性提高到完美无缺的美德和永恒的幸福吗?它办不到。它为我们展示人,人现在怎样生活和追求,人身上的高尚如何与卑鄙斗争,人的力量如何对外与整个生活搏斗,人的全部愿望如何仅是无穷无尽的大海中一朵瞬时的浪花。上帝的思想则在水面上飘荡。

27. 还有第三点,艺术家创作时须考虑的人的敏感性。艺术家展示出英雄形象,我们应当同情他们并由于强烈的兴趣而与之结合。我们只有理解他们,关心他们的事业和命运,才能做到这一点。这就不可缺少诗歌的忠实。

但是在这一点上还有其他话要说。痛苦一般比幸福更需要同情。也许正因为那里亟需改变,亟需帮助,而这里一切本来就是好的。这在艺术中也表现得相当明显。十字架上的耶稣比高举着复活旗帜所向无敌的救世主更加感人。

在过失方面也有类似的情况。如果犯了一桩罪行,在观众中就会激起强烈愤慨的感情。但如果罪犯被捕获,被判处死刑,同情马上就产生了。人们开始想到减刑的理由。人们由于同情而更加理解,反过来又因为更加理解而愈发同情。

这样我们从观众易受感动的敏感性这一角度也发现了新的理由,为什么悲伤和丑恶都占了每一部悲剧作品相当大的部分。

由此看来几乎不再有反对悲剧的庄重和反对我们这一原理的真实性的异议,即想象的价值一般说来是随着所想象的对象的价值而增长的。从我们的考察中也得出了喜剧的根据,因为强拍和弱拍一样必要。

28. 原本的想象比非原本的好。

对于我们没有完全的想象,而且往往根本不可能有想象的事物,我们将其想象为非原本的。比如说,我们从数字“三”中得到一个原本而形象的想象,从“一百万”中却只得到一个非原本的想象。不适当的方式,比如我们借助生物的类比来想象上帝,也属于非原本的想象。我们用“上帝”这个名称来表示我们的类比所针对的事物,它原本的实质却避开了我们的想象。我们对上帝的想象相对于其客体来说是不完美的,并且这个使人十分喜悦的上帝观念越完美,这点就越突出。就和盲人谈颜色类似。

我们也不可能以适当的方式形成如“无穷无尽的”、“无限的”、“永恒的”这样的概念。我们只能借助类比构成法得到它们,设想一个一览无余的房间大大扩展,或者一个周期性的事件如昼夜的更替激增。原本的想象永远比这样一种代用物更有

价值。

29. 清晰的想象比紊乱的想象好。

常常也用“明白”的说法来代替“清晰”。明白是一个当人们不会怀疑他理解的是什么意思时使用的概念,不明白就是当人们根本不知道想些什么或者可以同时按不同意义去理解时使用的概念。

在笛卡尔那里,“清晰”一词相当于通用的说法“清楚”。“判然”在德语中可以用“区分”来表示;“指明”和“区分”并不完全是同义的。“区分”的意思是认出一个事物与另一个事物的不同。用“清晰”有时似乎比用“明白”表示得更多。好比说,我明白那里有东西,但我不能区分它是什么东西。“东西”一词是从一切差别中抽象出来的,谁能够区分,就能指出差别。按照最高的属获得的知识就不如按照种和亚种获得的知识清晰,在按照种获得的知识中,按照专类获得的知识最清晰。如果按照专类获得的知识中又有所不同,那么是按照个体所获得的知识最清晰。

往往可以在一个想象中区分出各个部分来,不管它们是本身能够存在的,还是合乎逻辑或者形而上学的。从相加法则可以得知,在这个意义上更清晰从而更丰富的想象是更好的。

30. 形象的想象比不形象的好。

从前人们通常在特殊的(形象的)想象和一般的(抽象的)想象之间加以区分。可是我们只能一般地想象,就是说以或多或少不确定的方式想象。没有人能够说明是什么使他自己作为思考者具有个性,外部观念也没有给我们显示什么有个性的东西。而形象性的程度可以十分不同。抽象的过程把我们从形象的想象引到更一般的想象,然而即使在最抽象的想象中总还是有一个形象的核心。因为任何想象越是细节丰富,它出现在我们眼前就越形象,由此可知,感觉比起单纯的幻象来具有优越性(听

一首乐曲比单是想象这首乐曲强，看一次日出比回忆日出强）。

并非感觉的想象也具有十分不同的形象性及生动性。真正的作家善于产生生动的想象；因此这是一个众所周知的规则：应当尽可能避免只能引起陈旧情景的惯用语或抽象的概念。当然利用这个规则及类似的规则将收效甚微。诗人是天生的。作家在自己眼前必须相当生动地浮现出他所要描绘的画面，以便生动地唤起它们。在青年人那里常常像孩子们一样，出现表示格言和民歌的生动画面。荷马能够奇妙而形象地进行描述，而歌德也具有高度的生动想象力的才能。可是也有许多人即使在真正的艺术作品中也不能进行切身的体验。类比和联想能提高想象的生动性（形象性），从而充实它们。

在复合的想象中，形象的想象比谓语性的想象组合更有价值。

31. 总而言之，我们可以说，借助相加法则提高价值的情况虽然是最常见的，程度差别的情况也在其内，可是也有一种被认为是正确的偏爱，并不是数目大的就好，而是优越性与质的差异联系在一起。大好总是优于小好，被视为最一般的原理。所以美的想象也始终优于不那么美的想象。

虽然任何想象都由于丰富了我们的精神生活可以认为是好的，虽然针对任何被想象的事物都会有一种合情合理的愉悦，但有时所想象事物的价值却小得多，以致和一个价值高的想象相比显得几乎是无价值的（无足轻重的）。一个想象的美和价值并不是恰好吻合的。我们只说具有可观价值的想象是美的。它们得到一种特别高的愉悦还不够，还必须以实际唤起这种愉悦的方式被表现出来。

艺术作品的辩证法[1]

柯亨 著

邓晓芒 译 罗悌伦 校

艺术作品本身当然是有自己的完整性的；与这种观点相比，那种认为艺术作品应当给缠进辩证法中的观点就显得荒谬了。但艺术作品的自足性却并不是“自然”，而是有人在其中进行讲述，在向他人披露心曲。艺术作品作为信息表达在道出某种东西，也就在指示超越自身的东西。第一个命题，即宣称艺术作品在于自身的命题，包含将艺术作品（就这个词的美学意义而言）与人类其他产品区别开来的价值标准。因而必须这样来统一：作品必然要成为在于自身、“怡然自得”的东西，作品又必定通过在于自身这一情况而披露心曲。正是如此。显然，这一辩证法具有与前述结构不同的结构。这里并没有出现那种辩证法由之出发的两个概念的对立，一个构成物倒是在自身之中包含了困难的。

如果开始就这么抽象，那便会产生怀疑，好像这是在谈一些挖空心思想出来的困难，甚至会根本不去探究“在于自身”与“所

---

① 译自 *Neukantianismus, Texte der Marburger und der Südwestdeut-sche Schule, ihrer Vorläufe und Kritike; mit einer Einleitung herausgegeben von Hans-Ludnig Ollig*; Philipp Reclam jun, Stuttgart, 1982。

指又超越自身之外"应如何才有可能统一起来的问题。但是不难看出,一些极为现实的争执是可以归之于此处所指的内部困难的。艺术作品的价值是仅仅系于它的形式即完整性呢,还是同时(或许甚至是本质上)也系于它的内容——以某种方式取自艺术之外世界的意蕴;众所周知,在这个问题上美学家们分为两派。这一争论越出了哲学理论而扩展到批评和艺术政策:可以对艺术作品提出来自其他价值领域的要求,如道德的或宗教的要求吗?如果从形式主义的评价和内容的评价这两者的对立出发,那么,就可以指望同时把握住本质的东西和接近生活现实的东西。

艺术作品本身并不是作为现实而存在的;就艺术作品本身而言,它受到了一切自然烦恼和人为烦恼的困扰,它在产生各种各样的影响,在进入经济关系、政治关系,而它特有的价值却可以说是并不依赖于所有这些关系的。看起来,一种形式主义的、甚至与某种已然成熟并独立了的艺术要求相符的评价似乎在由此而引出来。人们承认下面的说法:一幅画得好的甘蓝比一幅画得平平的圣母像更有价值。但在这里,什么叫作"画得好"呢?这当然不是指甘蓝画得相当逼真并得到园丁或厨师的赞同,因为这样一来就恰好把应当排除的、艺术之外的尺度给带来了。也许,这是在线条、空间和颜色中觉察到了某些构造法则吧。但无论怎样从细节上去思考这些法则,它们都是一些普遍的形式。如果这些形式的实现确实带有艺术作品的价值,那就存在着用于艺术作品的创作和评价的下述方法:任何与这些法则相符合的形象都是好的,任何偏离这些法则的形象都是不好的。这样,艺术作品的价值就并不依存于它自己的特色,而是依存于一种普遍的性质了。于是人们把艺术的形式称之为"直观的",试图以此来摆脱这种结论。但如果艺术形式应当是带有价值的纯形

式，如果表现在这些纯形式中的内容在艺术形式上不应当有份，那么事情就必然涉及普遍的形式法则。这时，人们尽可以去想某一个别艺术类型的更为专门化了的法则(如对称性、形象统一性、画面表现的清晰性)，或者去想一般艺术表现的完全普遍的原则(如明晰性、统一归纳出来的丰富性)，不管怎样，只要推导是从艺术作品的在于自身的特色是价值这里出发的，则价值载体便是某种普遍的东西。

不过，与此相对立的理论也陷入了同样的矛盾。如果把艺术作品的"内容"同形式分离开来加以表现，则这一内容就不再是该艺术作品所特有的东西。带孩子的母亲，以及像华伦斯坦①和浮士德、或一个音乐作品所表现的某种情绪流露，都同样是存在于艺术作品之外的。如果它们是价值载体，那么作品就是从完全外在于艺术的事物中借得自己的价值的——这时所具有的是某种合乎认识的、伦理的、保健的等等辅助价值，而没有艺术作品自身的价值。但甚至这种辅助价值的可能性也是建立于艺术作品的独特效用的，而这种效用只能从艺术作品所表现出来的东西中产生出来，而不能从艺术作品与外在于艺术的事物所共有的东西中产生出来。

当人们撇开与其他事物的关系而思考价值载体本身时，"形式"和"内容"都不可能是价值载体。如果说这一点是十分清楚的话，那么，这种思考就接近于认为，这一分离就已经是对艺术作品的宰割。实际上，孤立的形式绝不是"艺术的"，它是可以学会、可以模仿、可以传授的；正确的格律、深思熟虑的结构，是冷漠空洞的雕饰精巧之作与伟大的艺术作品所共有的。这一点也同样指内容而言。拙劣的编纂者、空乏的巧匠和冷漠的雄辩师，

① 席勒戏剧《华伦斯坦》中的主角。——译注

在选择最强有力的历史事件、最纯真的性格、最亲切的人类感情和最深邃的宗教神秘来作为对象方面简直可同真正的艺术家相比。因此，内容评价很容易转化为形式评价，艺术家的成就（内容可已经是给了他的）要到“优美的诗”、“优秀的画”等等之中去寻求。所以，被设想为相互分离的“形式”或“内容”便已经不可能是价值载体，因为两者都是外在于艺术的。于是，人们会说，这两者的统一才是价值载体——这样一来无疑就会接近真理。这种统一同样也是一个形式概念，即更高阶段的形式概念，它把内容吸收入自身之内了。歌德关于“内在形式”的谈话就是针对这种形式而言的；还有特奥多尔·施托姆（Theodor Storm）的诗也是：

> 形式不是一只金桶，
> 它把金的内容装入其中；
> 形式只是一个轮廓，
> 它勾勒出美丽的姿容。

借助于这种深化了的形式概念，辩证法问题便迎刃而解：如果外部形式和内容的统一是价值载体，那么，这样一来（撇开外部形式不谈），对于艺术作品就有两方面的要求：

1. 存在着一个内容；
2. 形式与该内容完全相应，因此，内容对形式产生影响。

这一整个的表达方式仍然是不适当的，因为这看上去总还是好像形式和内容首先是为自身而存在，好像内容在从一系列现有的形式中寻找与自己相适合的形式，或者相反，形式在从一个现成内容的领域里寻找与自己最为相配的内容。但这样一来，形式和内容的关系就还是外在的，缺乏那种必然的相互依存

性,而只有这种相互依存才构成一切真正艺术作品的唯一性。两个不同艺术作品的内容只是表面上同———确切说,如果显得是这样的话,则内容就表现得太抽象、太不像艺术了。同样,即使戏剧结构方式和诗行处理方式等等在每一情况下都各不相同,两个本身极为相近的作品(如《塔索》,和《伊菲格涅亚》[1],或《麦克白》与《奥赛罗》)的艺术形式也只属于同一个概念。因此,也在专门术语上对两方面的区别加以确定,就将是必要的。我们把"意蕴"(Gehalt)同"内容"(Inhalt)区别开:"内容"可以在艺术之外加以表述,"意蕴"从根本上讲只在于艺术作品之中,任何科学的或批评的眼光都只能在表述时接近它;我们把"充实的形式"或单个作品的"形象"(Gestalt)同"历史的形式"即可以从概念上分门别类地确定下来的形式类型(如诗剧、颂歌)区别开。这样,意蕴和形象就只是一个整体的相互依存的两个方面;艺术特有的价值便依附于这一整体的统一性。人们也许会倾向于认为,这种两重性只不过是观察方式的两重性,就是说,只是艺术作品本身所外在的两重性。但这样还解决不了尽管有美的统一和静穆也依然存在于艺术作品之中的对立关系。只有这种对立关系才使人明白艺术作品和艺术形式的多样性,使人明白艺术家为艺术作品完善而进行的斗争,使人明白各种趣味倾向的争执,简而言之,才使人明白整个的艺术史,也才使人明白这种事实:一般说来,艺术、确实只是在事件过程中获得了解脱的作品,才具有某种历史。

仅仅区分外部形式与形象、内容与意蕴,并不足以达到理解,还必须再加上:那些对艺术作品的统一和价值起决定作用的概念、本身总是包含对立的形象概念和意蕴概念,可以用歌德的

---

① 指歌德的《托夸多·塔索》和《伊菲格涅亚在陶里斯》。——译注

话来说，是“提高了的”概念。形象本质上是源于意蕴的、有机化了的形式，意蕴本质上是以形象展现出来的内容或生命。艺术形象是同时完成的，也即不再屈从于过程；是生动的，也即在显示形象展现—变换过程。因此，每个艺术形象虽然都合乎规则，但同时又在打破规则，并不僵化，是灵活的。希腊人关于匀称(Symmetrie)的概念不是指中轴线两边一模一样，而是一般地指严格的尺度规定性——意即按照简单的数量比例进行量度；他们通过“节奏”的概念、围绕这一严格性而行云流水般自由表达的概念而使匀称概念变得不那么严密了。古典主义时期的法国人曾认为，美是可以严格理性化、可以归结到清晰性和真实性上去的。但他们很快发现，这里有某种别的东西、不可忖度的东西，这东西只有通过 délicatesse de goût(鉴赏力的妙悟)才能加以把握。使概念获得形象和意蕴的整个思维过程必须在形象和意蕴中一道进行，所以形象和意蕴总是保有不同的价值地位。这整个的过程可以相应地从一个极端、即从形式中发展出来；作为有机结构的中心，这个极端面临的是某种可以有机化的东西，但并不是一个与自己等价的极端。形式本身作为产生有机结构的东西来看待同时又是活生生的，类似于亚里士多德的圆满实现[①](这个概念的发明者挺喜欢在艺术作品上来对它加以解释，或许部分地还是从艺术创作中获得它的)。这种结果，这种各组成部分的内在区分及其相互关系，是包含着对立的。对于美学作品本身是外在的东西，即意蕴，成为价值载体的组成部分。

于是，在如此理解的艺术作品价值概念中，内部对立可以有

① 圆满实现(Entelechie)，亚里士多德的哲学术语，指自身中包含有自己目的的什么东西、在材料中自我实现的形式、隐于机体中并促进自我发展和完善的力量；亚里士多德认为一切事物都包含有圆满实现，又都服从于一个最高目的。有时译为“生命原理”。——译注

一系列相对的解决。由于每个艺术作品都在构成自身的世界,这些解决便作为诸般独立形象而同时并存。意蕴和形象应当是完全的统一。当这种平衡在理想的中间点上极为完满、根本不存在某一成分为主的时候,意蕴或形象此时却仿佛能够表现为占优势的或主动的东西。有一些情况不在这一中间点上,而是偏往某一方面:在这些情况下,意蕴显得是由于形式而存在的,它像是最容易顺应这一形式的。不妨请想想那些洛可可式的瓷器:那种轻快、纤巧的形式是用璀璨的、可塑的、凝固在每一形象之中并被光和色注入了生机的材料所促成的,它仿佛在寻求牧歌情和典雅情;这些情调本身的意义很少,但却完全适合于那种造型的表面魅力。人们也许会反驳:这种形式难道不是反过来也在表达生命——在柔美的游戏中看到自身本质内容的那种生命吗?但这样一来我们就会离开对作为完美形象的艺术作品的观赏,而转向其产生过程。只要这类产品本身被当作艺术作品在观赏,占优势的就完全是形式,就产生出意蕴是为形式而存在的印象。与这种艺术作品相对立的有这样一些作品:人们在它们那里得到的印象是,好像意蕴创造了唯一与自身相合的形式。可以举歌德的维特为例:这个仅仅依赖于维特及其经历的心灵故事是以书信形式写出来的,以及维特的这些书信具有动人散文的自由节奏,都犹如自然而然地表述出来的一样。"形式"本身并未首先被意识到,只有在事后的思索时才看见它;它甚至类似于一封倾诉友情的信的形式,并未预先考虑好,而是从叙述的瞬间和对象中自然而然产生出来的。无论形式有多么完美,内容却是主宰,是内容创造了形式。如果我们越出这类形象——至少在我们局限于富有审美价值的形象时——那么,相对于理想的中间点、相对于形式和意蕴的完美等价性的匀称关系便告终止,而且这是有利于占优势的形式方面的,虽然这在第一眼上

显得有些悖谬。不充实的、空洞的形式任何时候都是同价值格格不入的，它们根本没有存在的理由；相反，意蕴——寻找着艺术形式、但由于自己那超越一切界限的尺度或充实生活而永远也不能完全找到形式的意蕴，则实际上在扩充审美造型的可能性。所以，形式破坏本身也能成为与意蕴相适合的形式，例如在崇高和幽默上就足以证明这一点。存在于形式和意蕴的各种对立之中，但在和谐的形象里平静下来的这种辩证法，在这里是公开显露出来了。

就这样，从这种包含对立关系的统一性中产生出艺术作品多样化的可能性、乃至必然性，同时也产生出从这一辩证法方面获得的典型。假如艺术作品统一的实现是没有对立的，那么，实际上就会根本看不出为什么要存在一个以上的艺术作品。所以，对这种可能性加以考虑就已经显得荒谬。事实上，那最终完成了的统一性就会是唯一的统一性，而它也就是无所不包的。每一艺术作品都只是部分，因为它所吸收入自身中的意蕴只有这一形象所带有的那么多。于是就重新回到这种观点：意蕴，这种外在于价值的价值构造成分，成为想象发挥的根本载体。每一意蕴都要被塑型，但意蕴却不愿进行单纯和谐的形象塑造，而且意蕴越丰富就越不愿意。在这里显示得最为清楚的是，这种辩证法不是捏造出来的，而是来自事实。恰恰在那些意蕴最丰富的艺术作品中，在米开朗琪罗和伦勃朗的晚年作品中，在精彩的喜剧中，在《浮士德》中，对完满造型的拒绝甚至成为造型的手段。对这些作品的评价的分歧即由此而来。判断总是不断同极度的赞赏发生冲突，这些判断至少想要将这些创作的诸部分从艺术的领域中排除出去；而这些判断是由重要而富有生气的艺术鉴赏家如雅各布·布尔克哈特(Jakob Burckhardt)或弗·特·菲舍尔(F. Th. Vischer)或K·福斯勒(K. Voßler)所作

出的。这样,但丁的《天堂篇》中那些富有教益的话语就显得像是未加规范、奔涌外溢的意蕴,像是作品的一个缺点。但精雕细刻上的这种欠缺恰恰是使这一意蕴变得鲜明可见的唯一手段。诗人在天国的领域可以看到那再无任何尘世纷扰的生活,他的欢乐仅仅还能够在对光明的纯粹直观景象中象征地得到表现,他的整个内心、他唯一的希望都在于对上帝和天道的认识。如果这些富有教益的话语在我们看来显得毫无生气,那么这是我们那被尘世所蒙蔽的感官的罪过。我们这些与肉体、死亡和罪孽紧密相连的人,怎样才能使自己毫无强制地适应那清明纯洁的天国呢?所以,审美上的不成形式本身可以理解为适合于这种意蕴的形象。不过,只有当一切可具形式之物的完善造型给我们担保并没有偶然的失误时,这种不成形式才能起形式的作用。辩证法指示的是这样一条道路:在对这些最富意蕴的作品的审美评价中使冲突得到调解——但只有当辩证法同时还揭示出一切人类创作的深刻分裂才行。

二重性要在艺术作品中成为统一,而这种统一又并非理所当然的,这只会有这样一种可能性:把那就其思想而言是完成了的并处于自身中的艺术作品也理解为正在发展、正在起效用的作品。艺术作品在其产生中从与现实的纠葛中脱离出来。但在一切真正艺术作品的萌芽中就已经建立起了形式和意蕴的统一。只有当一个人不得不在某一艺术的形式中把他的经历具体表现出来时,他才是一位艺术家;而在他的经历中,又只有在他的艺术材料中(在词语、声音、线条、颜色等等中)取得了某种形象的经历,才具有艺术的意义。人们或许会把对这种萌芽性质的统一性的培养与一个有机体的发育相比拟。在每个阶段都存在着某种形式,但还不是成熟动物的形式或作品的形式。即使在艺术作品或有机体的各个生长发育阶段中,各部分的相应关

系并不总是看得出来；这一比较看来也是正确的。胚胎的丑陋、幼仔的笨拙、“毛小子”四肢的瘦长，的确都可以与正在形成中的作品的不完善性一比：在这里，个别部分孑然耸立，其他部分尚未冒头，彼此共存，相互并列。不过，在这里已经显示出一个本质的区别：有机体在每个阶段上毕竟都能够具有生机——在它所属的环境中生活，哪怕这个环境只不过是母腹。而尚未出现的艺术作品所经历的这些阶段，其中完全缺乏重要的部分，只是代之以一些指示和思想而已。对于用来填充这些空缺的那些过程，则缺乏类似的有机部分。艺术作品的产生绝对地是依精神的阶段为转移的：相互依存也可以彼此面对，但同时，按照精神的辩证法，在每个部分中都有其他部分的东西保留下来。极为丰富的意蕴起初只得到很不完善的形式，艺术家在思想中对它反复推敲、为它寻求形式；或者相反，内在的形式法则为艺术作品的一个部分要求充实还告缺乏的意蕴。什么地方艺术家清醒地意识到这种欠缺，他就在有意识地克服它们。但这种有意识的工作在一位完善的艺术家身上自有界限；他多半把草稿放在一边，等待时机，等待在一种新的体验出现时从已有准备的精神里出现填充这一空缺的手段。艺术家的创作既是奔放的激情，又是审慎的思索。人们是从艺术作品的对立统一中辩证地来把握这两者的交融的。但并不是说，似乎激情纯粹提供内容，而思索提供形式。毋宁说，正是那激动着艺术家的内容本身已经包含着形式力量，它就是艺术的意蕴——这才使一位充满激情之人成为一位艺术家。最审慎的艺术家在发现自己的作品还不完善时，也总是反复地把它引回模糊的新灵感中去。这里，在一种特殊场合下，显露出一种最高级的、只能辩证地加以把握的精神自由：精神不停地一直上升，超越它的每一种状态，超越最纯粹的献身举动，而又只有在献身之中才找到自己的充实。

自身完备的作品想要纯粹从自身出发去得到理解,这就是说,对艺术家的人物和命运每进行一次遗传学考察、每进行一次细审,都在添加一些陌生的东西,都在偏离本质的东西。但这一至理名言越正确,它就越不能使人满足,因为艺术作品的统一是包含了对立、自身内又带有这种统一性形成的痕迹的。也许可以认为:只有作品的不完善性、人性,才使人们为理解作品而对艺术家所作的考察富有成果;但正是意蕴的最高充实在冲破严密封闭的形式。另一方面,艺术家生活中对于作品理解是重要的东西,却永远不能从生活本身之中、而只能从作品的形象中挑选出来。

只有通过隐藏于其统一之中的对立,单个的艺术作品也才有历史的次序。如果根据艺术作品的纯审美意义而把它看作已告完成的统一体,那么它就是自为存在的,并不关心是否还有别的作品存在,正如在极度忘情于一件艺术作品的态度中,对其他作品的任何偷眼旁视、任何比较都是有害的一样。与一项科学工作相反,一个艺术作品从来也不是对某物的一个"贡献"。一门科学作为目的而浮现在每个研究者的眼前;而一门艺术却使那眼里只有自己作品的艺术家无动于衷,它只是观者的附带的概括。在艺术和艺术史之间产生一种对立,而这种类型的对立并不存在于科学和科学史之间。但"对立"是指具有内在必然性的关系。事实上,艺术作品的最高统一尽管是非历史—超时间性的,而其逐渐形成却依然是一个历史性的、绝不总是局限于艺术家之个人经历的过程,而被设想为彼此孤立的两方面——内容和形式也依然首先是处于历史性的相互关系之中的。在前面曾有意地把被设想成孤立的形式描述为"历史的"形式。事实上,不仅六音步诗或无韵诗,而且连木板绘画、颂歌、戏剧也都是在一定的历史条件下产生出来的,它们长久地带有自己历史的

痕迹。艺术史的问题不是这里要解决的，这里只指出，这个问题是如何植根于艺术作品的辩证法之中、并且必须从辩证法出发来着手解决的。

艺术作品既是通过自己的产生，也是通过自己的效用而进入现实的。它一起作用便从自己的孤立性中走出来——而它必然要发生作用，因为连远离任何无关思想的，对某一印象的极度凝神静思都在改变观者的心灵。自然，为了讨论效用问题，这里或许要立刻引进一个新的、更为普遍的辩证法，即实际效用和预期效用之间的辩证法。但“效用”是不可避免地和“原因”一起存在的；那么，说某些“效用”是“悖谬”的东西而应当加以排除，这又有什么意义呢？对我们这一特殊问题的、第一个可以使我们满意的解答是：艺术作品应当作为艺术作品而起效用，例如说，并不通过它那与形式相脱离的内容而起效用。在实践中这意味着要造成那些带来这种、也只是这种效用方式的条件。但即使这样也存在一个悖论：艺术作品应当作为艺术作品而起效用，也就是应当作为取消了效用关系的东西而起效用。答案再一次显得如此切近，以致人们在困难中都想要对假敏锐力的臆造加以责难了。出现在欣赏者心灵面前的艺术作品是一个孤立的，对其他一切毫不在意的对象，它要求把它看作它本身。当然，它也要对这一心灵产生效用，要知道，连它所唤起的献身行为，它所激起的爱，也是一种效用。但只要对这本身是正确的第一个答案加以仔细思考，就会看出，这种回答只是使困难变得更加明确了而已，并没有把它消除掉。的确，艺术作品应当作为艺术作品而起效用，就是说，作为自我满足、自成一体的印象来加以接受。但这种接受却只有借助于在具有接受性的心灵中所已经具备和发展起来的东西才有可能；并且，由于一切心灵生命都是在自身中相互关联的，这种接受就不能不使心灵产生变化；心灵以某种

方式、在某种程度上变得更加敏感或更加迟钝、更加平静或更易激动、更加澄澈或更加纷扰。而所有这样一些变化进一步发生效用;于是,从效用的诸结果和诸条件方面看,孤立宣告取消。所以,很清楚,在对艺术作品一定方向上的追求效用或拒斥效用作考察时,例如对艺术作品的道德效用和反道德效用作考察时,首先关注的是以完全相同的方式产生效用的一切可能性。柏拉图就曾经把诗歌那能够用作典范和唤起模仿的内容,与节奏和旋律的激励或放松效用并列于同一个层次。而只有源于生活的艺术作品的高于生活特性——这一特性是在艺术的自身发展中显示出来的——已经在以某种方式参与发挥效用的时候,他的这种并列才显得缺乏原则性;例如,在席勒关于作为道德设施的剧院的早期著作中就是如此。对审美本质的识见使席勒后来在审美教育书简中认为,有必要把审美活动作为统一的、摆脱了利害强制的、摆脱了逻辑上和道德上的严格要求的活动而变为教育和道德净化的手段。为此,有必要通过欣赏者的适当准备而排除掉那粗糙的材料效用。然而美的形式本身就是富有表现力的;由纯粹美的理想中间点出发,美的形式分为"柔美"的形象和"刚美"的形象。这里,席勒必定承认,面对作品的并不是纯粹的、抽象的观赏者,而是现实的人。他断定,刚美适合于细腻柔和的人,而柔美适合于粗野刚健的人;显然,这样一来,就又重新把非审美的考虑引进来了。如果再加上审美活动的固有价值,并考虑到许许多多的其他效用方向,那么就会遍览可通过辩证思考而尽收眼底的、充满各种冲突和调和的领域。

但如果用宗教领域来代替道德领域,那辩证的冲突或许就会消失。因为,正如艺术作品把生活的意蕴凝聚为生活之外的形象一样,宗教把世界的价值和力量抬高为世界之上的神性。一个是"之外",另一个是"之上",但两者都从它们与之脱离开来

的生活中取得自己的意蕴;它们显得十分协调。它们的共同产品则是第一次使无形的神性变为可以把握的神话。诗人是受神激励的神话作者——这是一个古老的想法,它作为出自浪漫蒂克的理想而在当代继续起作用。但构造神话的诗人对宗教的态度是十分暧昧的。据说荷马为希腊人造出了他们的神——人们不也可以说,由于荷马用神来做他的诗歌创作游戏,他就破坏了对神的信仰,因而从希腊人那里夺走了他们的神吗?只要造神的力量被意识到,这力量便将自己的对象变成自己的产品——神的形象被置于各种不同的处境,也被置于一些引起嘲笑或显示神也遭受人类激情和困窘折磨的处境。如果宗教的卫道士们看到了这一点,那他们就通过维护神圣传统而使诗人、至少是创造形象的诗人远离他们领域的中心。柏拉图的哲学神话居于中间地带:信仰在这里不应当转向形象,而应当转向形象所表达的东西。可是,当他后来(在《法律篇》中)要求人们相信这些神话、并为这种虔诚的欺骗作辩护时,他就屈服于他想通过严格的区分而加以克服的辩证法之下了。

但是,在艺术作品的辩证法向我们提出的所有这些个别问题的彼岸,在艺术作品用来从生活的斗争中换取自己的毋庸置疑性、完好无缺性的那种完整性里,存在着一种未完成性;只要我们思量到美在整个价值领域中的地位,这一未完成性就会显露出来。当认识和道德行为在自身中包含一种无限的追求时,审美的静观则使人对精神充实的、激动的生活感到完全的满足。这一瞬间在此化为形象、把它所必要的一切都包含在内。但这一使生活的完成应当是生活的完成;只要加上这个要求,整个生活斗争便在闯入艺术。那些曾使我们忙于应付的困难,就是从要使我们整个生活获得审美形象这一要求之中产生的。这样,那内在的辩证法,那恰恰在最伟大的艺术作品上完成了的未完

成性,才在其整个的必要性中得到理解。一种绝对艺术作品的观念,即世界作为艺术作品的观念,出现了——但这一观念自身所陷入的自相矛盾也随即出现,这是因为,既然除了观赏者之外不存在任何东西,那绝对的艺术作品也就不再有面对着它的观赏者了。绝对的艺术作品当是需要观赏者的,正如人们反过来推想上帝会需要一个精神世界来作为自己完善性的一面镜子一样。看来,在向绝对发展的过程中,我们关于富有价值的整体的概念才会得到实现——然而,在这一发展中,价值特性(在这里是审美价值特性)的特殊性也在失去自己的意义。这样一些命题只是作为猜测才暂时提出的;但是,作为命题,它们已在指示一种已然出现的辩证法理论的必要性,而这些例子应当说只不过是这一辩证法理论的准备和素材罢了。

道德与艺术——生活的道德观与审美观[①]

奥伊肯　著

何光均 译　张法 校

艺术与道德经常冲突由来已久，它们彼此保持着紧张和敌对的关系。这种状况绝不仅仅是人类偏见的结果，事物本身的性质也是原因之一。这两个领域似乎把生活的任务和价值摆在对立的位置：道德要求从属于普通适用的法则，艺术热望个性极自由地发展；道德以责任的严肃声音说话，艺术造就人们一切能力的自由发挥；道德领域是内在的、纯粹的领域，它倾向于不太考虑看得见的成就，而艺术的唯一价值在于外部的具体表现。为了对艺术与道德之间的差别与矛盾有一个正确的认识，哪怕仅仅是为了防止成见与偏颇，简略地回顾一下这一问题的发展历史，那将是有益的。

一、论问题的历史

一个奇异的事实是，虽然希腊人在艺术成就上比别的民族

---

① 译自 R Eucken：*Life's Basis and Life's Ideal*，translated with introductory note by A. G. Widgery，A，&.，C. Black，L. T. D. London. W. I. 1918。

优秀,但他们没有在哲学著作中给艺术一个重要的位置。这种不利于艺术的情况,受到一个伟大的思想家,也可说是哲学家中最伟大的艺术家柏拉图的支持:柏拉图著作中很多不同的倾向,归结起来使他成了对艺术吹毛求疵的人;他那种想找到真实的,非感性存在的愿望,使他不得不把艺术看作仅仅是影子的影子;其次,他反感艺术形式的不断变化的性质,特别是戏剧中的这种性质,反感在艺术中占支配地位的对神话世界的不纯性描写,最后,他反感的是艺术使感情生活的狂热激动不断增长。艺术在这些责难的困扰中走着自己的路,并保留了在古代世界生活中的支配地位。但是艺术越是陷入主观性的偏好——现代古怪的夸张,现代女人似的浅薄涉猎,越是用形式上的光亮取代真实的内容,那么,道德的反应就会越严厉,尖锐,犬儒主义和斯多葛主义就是那些对美的欣赏表示鄙弃态度的骄傲心灵的庇护所。

艺术的独立价值首先得到完全的承认,是和宗教运动的兴起有关,这一点在柏罗丁的哲学中尤可明白地看出:道德所经历的内在深化,也影响了艺术任务的深化。按照柏罗丁的观点:美包含着高级统制低级;灵魂统制躯体;思维统制物质;创造的力量不会消失在石头里,它保持着精神的自由,从灵魂到灵魂;有形的艺术有价值,只因它作为灵魂的情感的形式。艺术不再如柏拉图所说,仅仅是对自然的模仿,而是竭力描绘在自然中活动着的最高理性,在这样做时,它完全可以超过自然。但是,宗教的基本性质仍然在这里起作用,它使美与神秘沉思兴趣相一致远比使之与艺术创造的兴趣一致更多。于是,我们发现了艺术性渗透于整个生命中,宁愿逃避而不是去看摸得着的表现形式。

基督教要把生活的重心从艺术转向道德而又不使艺术的声誉和地位受到严重损害,那是不可能的。而且,古代社会后期流行的艺术类型,只能促使艺术遭到否弃。虽然在那个时代的普

通生活中,艺术以一种不道德的、常常是堕落的方式发展到鄙弃一切形式,但艺术在较高的文化水准上的发展却是一种截然不同的情况:曾受到宗教影响的精神生活的深化,把艺术引入了新的途径。这一点从基督本身的情况尤可看出。历史上各种宗教的创始人,只有当他们有非凡的创造性的想象力时,才能把一个看不见的世界明晰地、有力地描绘出来,而且使之成为人类的主要世界。基督就是这样做到了的。他把这个世界如此热情、亲切、诚挚地描绘了出来。他清晰地、明确地向人类展示的天国,是个充满真诚的爱和稚子的信赖的国度,由此而唤起人们潜在的感情,使人们心底充满了深切的向往。他把人类的存在作了艺术的美化。这点可以从两方面清楚地看到,即:他对孩童生活中的纯洁、天真和忠诚的揭示以及那种把自然发展的最简单的过程用来说明人的灵魂的那种奇妙的方式。这样一来,感官艺术被抛开了,而精神艺术却获得了平安的发展途径。后来,希腊人对美的观点产生越来越大的影响。我们可以在格列高利(Gregory of Nyssa)和奥古斯丁的作品中看到这一点。的确,奥古斯丁在很大程度上受到敌视艺术倾向的影响,而且,他皈依基督教也主要由于他对形式的、文学的教育深刻不满和他想找到一个真正的人生内容的愿望,但是他在自己思想领域里,则坚持那种能上升到无所不包的统一境地的美。他告诫说,种种一切都应被理解为这种统一的成果和证明。最后他终于把整个宇宙看作是道德的艺术品,看作是协调正义和爱的一种完满的秩序。同时,奥古斯丁自己还是一个杰出的语言大师;他的著作揭示了一个摇摆于存在的差别之间的心灵,揭示了这个灵魂的全部坚强和脆弱。他把美妙的音乐调子注入到拉丁语言中,而拉丁语在他的笔下,成了能恰当地表达最深刻的内心生活的工具。

中世纪的基督教体系给主要对立倾向之间带来的一种有深

远影响的和解,给美在这个体系中留以一席之地。在日常生活的结构中,美被整个地摆在融洽和秩序的显著位置上;在更详细的安排中,艺术以多种方式服务于赞美宗教和教堂。

新时期具有巨大的生命力,与一切旧的东西成强烈的对比,打破了中世纪的均势。贯穿于全过程的斗争和对比从来没有停止过。正是文艺复兴和宗教改革的开端,对比表现得最明显。在文艺复兴时期,关于世界和生活的审美观第一次普遍达到了很充分的意识程度;现在,美变成了生活发展的主要工具,变成表现对人的各种力量的自我意识和自身享受的最重要的方式。艺术教导生活去发掘生活本身,去达到生活的最高境界。同时,生活反对一切不真实的无形束缚;明显地忠于直接真实,热望通过对内部自然和外部自然的支配去实现完全和无限的幸福。生活充满着强烈的愿望和骄傲的自我意识,很容易使人把道德看成无故强加的限制,僵硬的训令和讨厌的束缚;个性越坚强,抛去所有的束缚遵从自己天性就越显得理直气壮。因此,非道德的文艺复兴的兴起,是道德作为世界范围的权威崩溃的一个主要原因。然而充其量只是,这时的人们不是去克服对立面,而是用存在的全部力量抓住艺术,给艺术一个道德的生命——作品的形式——我们只需提到天使长安格罗就行了。文艺复兴以后,艺术潮流从巴罗克发展到洛可可。然而,旧感情的波浪常常把人们拉回到文艺复兴时代中去。

宗教改革的力量把极大的重要性放在道德上,放在深化个人责任上。于是给生活带来了一种巨大的诚挚精神,这诚挚精神发挥的影响远远超过了宗教改革者们本身和他的追随者们发挥的影响。这种向内的深化不是直接有利于艺术;而且艺术用它感性想象的财富为人提供接近上帝之路看来更困难了;但与上帝取得直接的关系又是生活最重要的宗旨。因此产生了对每

一种偶像和装饰的强烈蔑视，这不是否定上帝存在于灵魂中从而使生活肤浅化和软弱化吗？但是，在这种态度下，尽管这种敌视艺术的情感方式变得很有影响，另一类艺术却发展到较高的创造水平——一种比较地离开感官领域更深地植根于灵魂的艺术。可以用马丁·路德和巴赫为例证。

启蒙运动的理性主义特点，以它坚持逻辑明晰性的谨慎和理智的意图以及非历史的思想方法是无补于艺术的，艺术现在被排列在道德之下，而同时，道德又没有取得特别的深刻性。随着新的人文主义的兴起和新时期黎明的到来，对美的渴望相应地增强了。这种人文主义的倾向在最好的情况下，如德国的重要诗人和思想家所做的那样，使善和美进入一种有益的合作关系。康德使道德观念成为生活的基础，但这并不能妨碍他认识美的独立的自身价值。事实上他第一个清楚地把美从善和快感中区分出来，把美建立在灵魂的中心，确有把握地把它放在单纯的功利和享受之上。因此，歌德发现《判断力批判》的主要观点与他以前关于艺术、思想和行为的看法十分一致。尽管歌德在艺术上的创造如此伟大，他却没有以低估道德和信仰来得到生活的美学观；他的艺术作品充满内在存在的真挚和勤奋的追求，充满自己的良心劳作。那些习惯于不严肃看此问题的人，是无权斥责歌德的，假如把他的倾向作为整体而不是仅作为一个个孤立表现来评价的话。虽然他的确不同意艺术和艺术的文化受限于“传统的道德观”或“卖弄学问和牵强附会”，然而，他要求人们像掌握自由秩序一样掌握世界的秩序，自己给自己以限制。他规定了具体在整个生命中的道德任务，把人同一种高度的普遍责任联系起来。后来，半是诗人，半是思想家的席勒为了在现象界取得自由，不倦地致力于协调美和善的工作。正如屈内曼(Kühnemann)所言：“席勒思想方式的特性(虽然不是唯一的特

性)包含在对道德立场的高度纯粹性与艺术生命独立性的最充分的可能认识的统一上。”

后来,这两种倾向再次分裂。当费希特同其他民族运动的领袖们在道德范围内发挥强大的影响时,浪漫主义给艺术的优先权和生活的审美观一个特殊、明确的自我意识的表达。在19世纪,文明的社会和产业形态变得越来越有力量,由于它的社会福利和效用的潮流,它倾向于给艺术一个从属性的地位。现代艺术在反对这种倾向中崛起,雄心勃勃地要影响整个生活:它承诺要给生活带来更多的灵活性,更多的欢乐和更多的独立性。它把生活的审美观作为业已证明是唯一正确的东西来反对道德。因此,这两个领域现在再一次扩大了鸿沟。

我们的历史考察表明,这种对立面的存在已经是几千年了。它不是一些暂时性的事件:道德一次又一次地非难艺术脱离生活去描写软弱的和无生命的东西,而当艺术倾向道德的时候,又被训斥为生硬的、机械的和没有灵魂的。深入一些看,我们确信这两个同样的因素,在生活的低水平上变得如此离异,而在高水平却相互接近。在创造性的心灵中,这种对立面如不是完全消除,也会被极大地削弱;这种心灵清楚地表明精神生活诸方面的任何一面都不能分割开来,这种划分的状态,与其说是由问题的性质造成的,不如说是由人造成的。事实上,道德和艺术的任何一方,不认清对方的重要性和不可缺少,就不能以一种真正有价值的方式从事自己的工作。它们不从一个广阔的精神生活整体处理好自己的位置,不追求理解这种关系,就不能完成它们应有的使命。

当道德力图直接去干预整个生活时,它通常会发展成为一种规则和管理制度,这种制度对人提出严厉的要求,同时许给履行它的人以高酬劳。在这种情况下,生活被煽动起来,到达太严

肃的集中。这里，除了主要作为命令被接受外，道德没有以自己的方式去满足丰富的内心需要，也没有增加爱的欢乐。人是这样的容易被在无助的软弱意识和法利赛的自我意识之间抛来掷去。事实上，总有某种资产阶级的平庸方式或仅满足于道德的教会生活。无论是最初几世纪的基督教，还是启蒙时代，在其一般水平上都未曾拥有重要的精神内容，尽管它们有道德的激情。道德只有进入更宽广的联系，才能不使自己变得僵硬和肤浅。当这种运动产生时，它被导向一种新的现实的质。它不仅意味着命令被正确履行，而且意味着人的内向的更新，一种向着新的生活前进，它发现艺术是绝对不可绝少的：因为这种新质没有艺术的活动，就不能作为一个整体来理解，就不能变成真正现实的和生动的，没有把内与外交织一体的艺术的建构劳作，它也不能成为真正的普遍性的东西，一旦艺术超出仅仅作为人和仅仅以日常生活的卑微为目的，以达到一个新的世界和新生活为伟大对象，那么艺术就会因其宁静而自信的劳动，因其受限于事物内在的必然性，因其灵魂的内在自由，因其把存在的整个无限性内在地带进我们的力量并使它成为我们生命的一部分的力量，而应被直接看作一种道德。

另一方面，把自己和自己的责任看得很高的艺术类型，是不可能轻视道德的。几乎没有一个第一流的、有创造性的艺术家公开表示生活的美学观，因为，这样的人不会把艺术看作是与生活的其他部分无联系的分离的领域；他必须把他的整个灵魂投入创作，他不能仅仅满足于技巧，他对创作中的困难和缺点有充分的认识，而不会作为一种享乐的事情。事实上，关于生活的美学观，艺术家自己谈得少，从外部研究艺术的浅薄者谈得多。他们常把自己的理论强加给艺术家；由于艺术家们大多不参与抽象的讨论，所以，无法反对这种论调。从外部研究艺术的人们几

乎认识不到,把艺术从作为整体的生活中分离出来,不是抬高了它而是贬低了它。

当我们的世界不被看作一个结束和完成的存在,而是看作一个处于演化过程中的存在,即作为这样一个世界的存在,在里面,已存在的东西不仅作为连续,而且作为必然开始的现实的新阶段,在这时候,艺术和道德的相互依赖将更显著地表现出来。为了这个目的,我们需要一个独立的决断,去唤醒整个存在,需要一个包括生存整体于其中的充满活力的行动。很清楚,第一步我们不能要求舒适享乐,也不要求沉思,而是要行动,要创造。同时,一个有力的艺术的建设将是根本性的。假如新世界要去征服整个灵魂,而不是停留在含糊的和不确定中,在新生活的建设中,艺术是不可缺少的。

二、当代的问题

(一) 现代唯美主义

经过上述论述,几乎不需要解释我们对唯美主义关心的立场。但是在反对今天的唯美主义时,我们必须特别对它虚伪的内涵提出指责:当今的世界和生活普遍地展示着太多的黑暗和非理性,存在的巨大的矛盾尽其最大可能刺激着我们的整个灵魂和全部的信仰如此之深,以致不能把我们的主要存在转入欢乐,不能体验到整体和谐的纯粹快乐。这种唯美主义作为一种逃避生活的困难和真实的企图,很难说是朝向生活的现代态度的真正表现。正是通过与现代主观主义的结合,一种导致这种精神态度的联合才能成为时代的标志。这是降低一切创造力和降低一切提高灵魂的力量的趋向。一种混合着个人主义和唯美主义的倾向已发展成为时髦的"新伦理学",这是一个有相当影

响的词组，特别是在妇女界中。而这种运动不应简单地贬低，它的根本原理应予以公正的考虑。社会称为道德的东西就是一种社会生活的秩序，在这里，习俗和惯例被赋予了神圣的外貌，因此，尽管它不充分，但它却有义务用很强的自我意识来维护自己，正像仆人比主人更易于显得傲慢自大一样。现在，历史的进步改变了社会生活的模式，变化可以逐渐成为必然；传统模式的僵硬保守性可以导致痛苦压力，它可能把正确颠倒为错误，把错误认作正确。现代在诸相互关系和作品类型上产生了这样大的变化，使得社会秩序的修正，从而也使传统道德的修正在很多方面都是必须的了。

但是，我们认为，这个远非表示一种轻率和简单的赞成美学主观主义的代表(可能尤其是妇女界代表)就是用这种轻率而简单的方式去处理那些困难而又责任重大的问题的。从一开始，道德本身就并不同于它的可见代表，社会秩序；道德的行为不是与社会的正确性相等的。在道德创造的最高水平上，这种正确性几乎没有什么价值了。这种把仅仅是手段的东西变为主要目的的观念已明显地遭到了拒绝。然而，尽管它是不适当的，却不等于手段就毫无价值，不能由此得出因为某一制度变得有问题了，于是一切社会秩序都被贬低为不恰当的束缚；只要人类社会存在，把生活提高到一定的水平和对不停地活动着的分裂力量给予恰当的抵抗，都是必不可少的手段。只有盲目的乐观主义——我们只能把这种天真称为是孩子气——才可能会珍视这种幻想，即：假如承认人性有无限的自由，那么整个生活就会变得欢乐和和谐。这样的乐观主义可能被描绘得和谐可亲，假如这种浅薄的东西迷惑了受教育不多的人而又没有造成危险的话。人需要社会秩序来约束自己的愿望似乎是可悲的，但这并不是秩序的过错；那些反对它的人，如果他们是合逻辑的，将会

拒绝每种味道不好的药物。假如我们用太理想主义的生活观的重要性去打破所有桎梏,难道我们就不是过于聪明,以致不能完成那我们希望的对立面吗?“人既非天使,也非恶魔”(帕斯卡尔)。

关于“新伦理”这个术语,我们必须防止伦理一词的错用。对待词语不能轻率。它们的滥用会增加对问题实质的模糊性。我们已经习惯于用道德去理解离个人念头或愿望很远而与对责任良心的高度尊敬相关的秩序。美学的主观主义在“新伦理”这一时髦名词下提供给我们的实际上是一种享乐主义的更好形式,就个人而言是一种自我沉湎,他把自己从每一种桎梏中解脱出来;那些从中找到满足的人将把伦理和宗教作为基本错误来拒绝,把它们置于思想领域之外。他们无论如何也不把这些名字用到一个在本质不同的思想方式上去。这里明显有一个尖锐的矛盾,人就是他的全部自然倾向的总和吗?人类的智慧就在于把这些倾向带进可能最好的平衡状态中去吗?或则,我们怎么才有可能使我们的存在变成自由行动,才能使我们变成自己的主人的精神力量呢?我们与现实的关系是顺应,还是主动行动?我们的主观幸福是最高的善,或者,有一种内在的需要驱使我们去超越限制?自斯多葛主义和快乐主义的时代以来,这种对立对我们来说是很清楚的,它们之间一直互不相容。老的快乐主义者思考问题比其现代的追随者精确得多,他们不会把自己宣布为新伦理的代表!

正是在对感性的处置上,特别是性领域,现代主义与其他确信的观念发生了尖锐的冲突。没有人不认为这是一个复杂的论题。在基督教内、特别是在天主教内,对感性成分的贬低和轻视作为一种思想态度仍然明显地存在着。这种思想态度起源于衰颓的古典时期诸倾向以及基督教反对颓废的肉欲主义的斗争。

事实上，我们必须研究渗入基督教中来的摩尼教的因素，尽管外在的一切都严格，内部却易生浅薄；因为，生活的要义完全成了对感性的持续斗争，尽可能地使之削弱、降低、不起作用。那些在如此拒绝感性成分中取得了特殊成就的人——不管他们是多么僵化和浅薄的家伙——被誉为英雄和捧为楷模，这就是浅薄！内在灵魂的净化或精神生活的发展，难道真是得力于对感官的贬斥？何况对感官的压抑就像违背天理的事一样，它产生的邪恶比承担清洗的任务还大。问题的实质就在于对享用感官给予严厉惩罚的习俗中。但事情并没因拒绝禁欲主义模式而就此了结；它并不是像经常出现的来自美学的主观主义的观点那么简单。生活的感性和性的方面显示出人类与自然有极其紧密的联系；自然在这里比在任何地方都更牢固地掌握着人。而且与此同时，精神生活的发展又使人远远高于自然。因此，单纯的、朴质的态度是不可能再有的。感性变成为一个从精神生活观点来看容许有各式各样的解释的问题。它是完全自由地沿着自己的道路，不需要参照精神的较高的目的，只按个人的想法和愿望就能获得自由，还是作为精神生活的附庸，从中发现自己标准才能获得自由？那些坚定认为本性有不可争辩的权利的人，决定赞成前一种方式。它们常常忽略这一事实：在我们复杂的经常大幅度变化的文明中，我们处理的再不可能是纯粹的本性了；现代生活中的感性因素常被精致化和人工化了，甚至堕落了。为了区分什么是真正的自然本性，什么不是，我们必须借助于精神的工作。一种简单的顺从态度对当代的生活的所谓感性因素来说，纯粹是问题以外的事。

（二）艺术在现代生活中的地位

在今天的生活中，艺术又一次成功地被推到了前面，在人们

的心灵中发挥出巨大的影响;因此,我们不能惊讶它否定艺术依赖思想,坚决主张完全的独立自主。这种愿望可以在众所周知的公式中找到解释:为艺术而艺术(L'art pour l'art)。没有哪个艺术的朋友会反驳这个声明的消极方面。艺术不服务于外在目的;它不是道德、政治或者宗教的助手,不降低到"带着某一目的艺术"的水平,这个做法只可能成为一时的时髦,而不能促进任何真正的进步。然而,在积极的意义上去解释这种格言是很不容易的。今天,人们经常断言,对艺术而言,所有完美的质和内容只有成为艺术的形式,才是艺术的;只有遵循这样的方法才能真正具有独立性;才能完全自由地走自己的路。然而,这样把艺术从生活的其余部分中分离出来能获得艺术本身的利益吗?在这样的环境下它能取得它有能力取得的最高成果吗?沿着这条小路走下去确有巨大的危险,艺术可能降低为仅仅是形式的娴熟,仅是高超技巧的迷人眩目的显示,这高超技巧后面没有完整的人,它也不会对完整的人产生影响。这种艺术能在感性经验的领域作出巨大发现;它能以一种难以想象的方式丰富、完善我们的感性;它可以因克服了种种困难而洋洋得意,但它不能对人类灵魂带来一点好处,也不能使人感觉到它能提高精神生活。对人类有特有感染力的艺术作品,难道不正是那些克服了内容与形式之间的对立的作品吗?难道内在生命的内容,不是在完美的形式之中才得到充分的表达么?难道艺术不曾提出人性问题并试图用自己的方式解决它们?居住在北方的民族特别不能放弃这种内向性。他们不具备表现感性的天赋能力,这是南方民族的特性;他们要找一条由内向到外露的通道是困难的;因此,要灵魂中心保持不外露的内向性很容易,它的最伟大的深刻性从不表露出来。因此,艺术对他们来说就是发现自我并使之充分具有其天赋的不可缺少的方式,在某些方面也是把内部存

在的分裂部分联结起来的不可缺少的方式。仅是形式，哪怕是最完满的形式，绝不能满足这一需要。那些把内容作为对艺术危险的异己的东西来拒斥的人，在头脑中常有一种思想的果实、一种抽象的观念。然而，精神生活与思想是相同的东西吗？难道没有一种精神的内容不是思想的原素？老的唯理论对这个问题的回答是肯定的，但是今天我们不再想做唯理论者了；我们怎么能继续局限于陈旧的标准下，去阻止那奔向整个人的内容的热望呢？我们是从内容这个词的最深最广的意义上使用这个词的。

我们认为：艺术应有自己的内容，抛弃这些内容，反而会给艺术的真正的独立性构成危险。使物质材料获得独立性，并不意味着得到纯粹的独立。艺术过分地专注于形式，很容易变成单纯的职业性的技巧。首先关心的是表现（假如不是对别的就是它自己的）技艺，这会导致一种反常的，矛盾的和夸张的偏好，而追求这种效果，可望的自由非常容易变成另外一种依赖，一种艺术家对别人和自己心态的依赖。只有当创造性作品来自艺术家禀性的内在需要，真正的独立性才能建立起来。除非有非说不可的东西，非揭示不可的事物，真正的独立性是不会产生的，单纯的艺术妙技是没有这种需求的。

我们愿意对现代艺术与性问题之间的关系说几句。唯有思想的非艺术方式能反对热衷于这个题目而不是远离这个题目的艺术。但是，这种艺术经常用明显的偏好把性放在前景，尽可能地详细论述它；这种对性的沉思和细究达到绝对令人作呕的地步，这与其说是技术能力的标志，不如说是道德颓废的标志。没有一个美学理论能保卫这类东西。

无论多少造型艺术可能被卷入运动和斗争，它也确实不乏杰出的个性和辉煌的成就。在文学领域，前景不甚顺利。时代

倒是不乏主题和任务。旧的思想体系已经过去了,新的思想体系正在兴起;人在宇宙中的位置正变得极不确定;人类的范围充满着动荡和变化。生活的增长速度没有给我们机会以充分地进行自我沉思冥想;因而我们的存在变得紊乱,我们已在很大程度上停止理解自身。面对着这样的情形,文学担负着一个显而易见的任务。它将帮助澄清我们的观点,帮助明确地解释存在于我们之内的和围绕着我们的一切,将有助于在围绕我们的混沌现象中指出一条简单的发展线索。它将尽可能地把生命集合为一个整体,同时帮助发展生命的成果。为了这个目的,艺术需要一种使之超越时代对立面之上的内在优越性,一个既能排斥又能吸引的强有力的综合,一种有勇气和力量的进取的精神创造。在这方面已有一些尝试;但一般说来,我们的德国文学——最伟大文明民族之一的文学——并没有达到时代的最高水平。艺术对现代人在其精神的自我保存的斗争中,在其为赢得生活意义的努力中,提供的帮助甚少。用明晰的语言讲出这些,正是我们的责任。

作为完成的有机整体的审美对象[①]

福尔克特　著

吴裕康　译

1. 在物化形态上，审美的划分观点构成了美学的一个古老的主要部分，同时也是遗产部分。因为自古以来美就被确定为多样中的统一和统一中的多样。显然，这个定义是针对划分要求所指的方向的。

大概没有哪个美的特点像这样强烈而经常地困扰着研究探索者。柏拉图早就试图从这个方面来理解美；他把美表示为对称、相似和和谐[②]，这些定义全都是指多样中的统一，不同中的协调。亚里士多德的情况也类似。[③] 贺拉斯写他的教谕诗时也规定一部诗歌作品的各部分要统一和配套。如果我们深入研究近代的美学，同样在许多不同的点上遇到针对所指方向的美的定义。鲍姆伽通认为，各部分之间和各部分与整体的协调一致是问题的中心。苏尔策说，人们在美是统一的多样这一点上是

---

① 译自 J. I. Volkelt：*System der Ästhetik*，München，C. H. Beck'sche verlags-buchhandlung，1965。

② 尤利乌斯·瓦尔特《古代美学史》。——原注

③ 尤利乌斯·瓦尔特《古代美学史》。——原注

一致的。[1] 而观点全然不同的赫尔德认为,各部分的有条有理、和谐,起作用力量的匀称和均衡也属于美。[2] 在佐尔格看来,在一系列不断深化的美的概念中,在美的显现中表现概念和多样的统一这个定义最值得注意。[3] 如果考察一下当代美学就会发现,费希纳和利普斯也同样对统一地联系在一起的多样性原则进行了详细的阐述。[4]

可是"多样性的统一"这个公式显然失之肤浅。人们考虑:一种颜色的随意涂抹只是在"颜色"这个种类的概念作为所有色彩的基础这一点上才构成一个统一体。如果我并排画出一条波浪线、一只鹰钩鼻、一个弯曲的鸟喙、一个佝偻的脊背、一把土耳其弯刀、一条弧形的火车轨道,那么显然这些图形都共同具有弯曲的特点。但如果列举这两种情况作为审美多样性的统一的实例,那简直是可笑的。各种各样的颜色涂画和曲线图形,虽然前者以颜色这一本质为基础,后者具有弯曲的特征,毕竟远不是审美对象。

问题其实在于这种多样要产生内在同属性和互相连接的印象;各部分通过其本性、其内部体现的力量,总之是内部显示出互有联系,这种多样看起来仿佛是从一个统一体中产生,仿佛是从一个内在中心产生出来并排列成一个有机整体。在审美对象面前必然有这种感觉纠缠着我:每一部分都是出自整体内部固有的要求,只能是这个样子,根本不能想成其他样子。这是常说的美是本身合理的东西这句话唯一站得住脚的意思。[5]

---

① 苏尔策《哲学论文集》。——原注

② 赫尔德《卡里高涅》。——原注

③ 佐尔格《厄文》。——原注

④ 费希纳《美学入门》和利普斯《美学基础》。——原注

⑤ 卡西勒曾把美定义为"以令人喜爱的形式看到的合理性"。——原注

因而就存在这样的要求:一个对象要起到审美作用,就必须表现为一个有机的整体。这也就是引入客观论的第二个基本标准。只有当对象产生一个有机整体的印象时,才可以被理解成划分了的。更确切地说,在“有机的”前面还必须加上“完成的”,因为正如我们看到的那样,划分意味着分节的完成。审美对象是一个完成的有机整体。

不言而喻,这个有机的统一体不能按自然科学的意义来理解。把各部分目的性明确的相互关系像放到外部世界的东西中那样放到艺术作品中去,放到一块大理石板或一张涂满了铅笔线条的纸上去是令人可笑的。在这个有机整体中涉及到一个印象,涉及我们的感觉。大理石板具有一种有机整体的外观。但更重要的是对另一种可能的误解表明态度。人们可能以为,观察者能以概念的形式说明审美对象的统一,就这个对象对此进行阐述,从对象中引申出来。但在观察者身上只能凭感觉而不能从概念出发产生有机统一的确信。如果观察者同时也善于从概念上说明,那便是一个超出审美要求的成绩。

在这个道路上还得再迈出一步。观察者根据感觉而确信的有机整体性对于批评的和哲学的意识来说完全不需要显出可回溯到一个概念中心。如果要求审美对象的有机整体性在任何情况下都得为批评观察提供一种思想或一个原则作为中心,那么应该用一个科学的尺度来衡量。完全不必要在批评分析时导致一个被明确规定、可以抽象说明的核心上。应当把这个过分的要求丢到一边。审美的有机统一可以保持在不定之中,对于批评分析者也仍然是不定的。问题只是取决于使观察者的感受观察能力、他的预感能力获得,这里是有机的同一性占主导地位的印象。从逻辑认识的立场来判断,取得一致的力量可以保持在不定的飘浮之中。

对被划分的有机整体还必须强调一种情况。审美对象若是一个被划分的整体,它必须具有自身的统一性。审美对象不超出自身的范围,它本身具有的所有关系组成了一个自成一统的统一体,在自身的范围内保持完成。这点特别在艺术作品中显得很突出。每一件艺术作品都是一个小天地,一个微观世界。除审美对象外,任何事物都是大量因果链条贯穿和交叉的地方,这些链条一部分从外部进入事物,一部分出自事物而作用于周围环境。只有审美对象形成一个例外:它从所有依赖关系中脱出,完全在自身中生活、呼吸和飘浮。总之,它是个自成一统的整体①。强烈的幸福感主要从这种情况产生出来。

2. 如果划分审美对象的要求不坚持其普遍性,而是获得较确定的形态,那么首先须注意下述区别。

或者是通过在直观中直接显现的关系确定划分而并无物性意义观念的干预;或者是在进行划分和结合时依赖于物性方面观念所表示的意义。第一种划分直接通过形式确定,而形式则通过形式的物性内容意义来确定。因此我可以讲是形式的划分和物理的划分。在直观的情况中第二种类型的划分也在进行。因为并不是指被概括为一个概念的意义,而是指被观察事物内在的意义。

关于形式的划分须注意,一方面是直观关系确定划分,同时感觉象征的情绪和努力也共同起作用,在直观关系本身中表现出来。在第一种类型中确定划分的是与直观关系同时发生的感觉象征的移情。严格地说,不可把这两种情况互相对立,结果造成一种情况的划分是通过形式确定而另一种情况则通过意义内容确定;确切地说应该是这样:在第一种情况中形式连同感觉象

① 赫尔曼·格勒克涅的论文:《审美的范围》。——原注

征的内容对于划分是决定性的，在第二种情况中则是通过物性的意义内容来确定划分。

由此说来，形式的划分是借助于线和面、颜色、乐音、语音的关系（包括它们的感觉象征的活力）来确定的。而物性的划分则针对感性形式在物性方面所表示的意义。

3. 我们不妨用一幅风景画为例，譬如雷斯达尔的《沼地》（收藏于彼得堡市郊的隐居处，通过复制而众所周知）。通过线和光的关系本身就已经使绘出的景物分为前景和背景，近和远。同样，纯粹是直观地，不须物性意义的帮助，画即可分解为左边、中间和右边的树群。可以直观地从两棵要枯死的树上感觉到左边和右边朝向中间的趋向。同样，强调和淡化也通过明亮和阴暗的树干进入画面。然而，物性的划分也与这种形式的划分结合在一起。在中间靠后的树群前面展开的沼地倒映着树影，生长着芦苇和睡莲，突出于中间偏前，显出独特的特点：与周围树木挺拔向上相映的是向危险的深处深入；在干地上茂密的杂草对面的水面上别一番生机勃勃。要把这种对照写入画中就需要有一定的知识。与看见线条、光线和颜色关系联系在一起的还必须有关于水、沼泽、干地、树、影象是什么的知识。只有在这个条件下才能从事上面所说的对照。这里是形式划分与物性划分携手并进。

我们不妨再看一下拉斐尔那幅捕鱼的画。画单是通过线条关系就已经为我们划分出两组各三个人物的形象。每组各乘一条小船。此外还通过线条和光线的比例关系使立有三只白鹤的此岸、宽阔的水面和丘陵起伏的对岸互相衬托得很分明。在每一组形象内部和两组形象之间也通过手臂、衣服的线条显示出了某些联系。当人们让物性想象成为决定性的时候，这一形式划分却获得了重大的深化和改进。使耶稣基督祝福的姿态、跪

在地上的彼得脸上那悔罪的感激表情、同样满怀虔诚地面向耶稣基督的安德烈影响自己，就会有一种与单是观看线条完全不同的紧张、感动和统一进入第一组形象。第二组形象和整幅画也可以说是类似情况。所以两种划分是携手并进的。请再注意以下细节。左边小船以耶稣基督为首，右边小船相对的一端是舵手，互相是对立的群组关系。这种关系也是通过形式划分和物性划分的共同作用得到的。

4. 对各种艺术粗略一看即可明白。在它们之中形式划分和物性划分有着极为不同的方式。在造型艺术和文学中是以物性意义观念为主，这里所显示的一切意味着生物、人、事件、行动、命运。因此在理解艺术作品时，物性划分在这里起决定性作用。但与此同时形式划分也始终起着作用。因为，即使物性对于一部艺术作品中的划分和结合是决定性的，线条、光线、颜色、声音关系本身也对艺术作品的划分有重要的意义。同样的情况也适用于一切自然美。在非物性艺术中情况则不同。在音乐中物性意义观念根本没有地位，也谈不上物性的划分。标题音乐的想象对于我们在听这种流派的乐曲时所产生的划分来说也几乎没有影响。只有声音的比例关系本身决定声音的分开、合并、编组和强调。因此，依照我采用的表示方法，可以说音乐作品一律服从于形式划分。

在其余非物性艺术中情况虽然不完全如此，但也类似。形式划分明显占优势，物性划分只被赋予第二等的考虑。如果把一个器皿按照脚、肚、颈、口和把手进行划分，或是把一个柜子按照门、分格、嵌板、柱条、雕纹、缘饰进行划分，那么这种划分主要是通过线和面可见的变化及其形式语言确定的。但此时物性意义观念也有作用。了解器皿的口和把手的用处或者柜子的门的用处为划分提供了某些本来没有的强调。建筑工程也是同样的

情况。即使一座教堂给我们的印象完全是按照各部分的直观形式语言划分与结合，了解物性意义也有其作用。通过了解门、窗、内室和塔楼的用处，教堂的这些部分在整体结构中获得了一种特有的强调。

5. 物性艺术和非物性艺术之间的这一区别有时对于艺术作品的整个特色是决定性的。如果划分理解是针对物性艺术作品，则处处是独立的、不可拆分的、独特的、多种多样的、自身及相互关系高度不规则的产物与其相对，自然和人类世界便是由这些产物组成的。观察者的划分方法也必须考虑这些产物，其中每一个都是不一致占优势，当它们为观察而会合在一起时，不规则性远远超过规则性。假如划分的看法是希望统一的整体主要分为相同的部分，或者在不相同的部分之间主要突出相同的关系，那么它就会感到强烈的失望。即使在那些力图有规律地进行创作，以尽可能互相一致的关系去统一不一致的艺术家那儿，也是规则和一致远不如不规则和不一致。只能做到接近于规则性、对称性、比例一致性。

譬如说，如果观察从前对圣母玛利亚表示崇敬的画，就常常发现在高高端坐在上的圣母玛利亚左右两边各有一个圣者、施主或天使，这一规则的人群又围绕以一个同样是规则的拱形建筑，也许还以规则的方式用一块壁毯作圣母玛利亚的直接背景。为了清楚说明之，我提醒您不妨想一想洛伦佐·诋·克雷蒂在德累斯顿画廊的那一幅画，圣母玛利亚带着孩子，左边是圣塞巴斯蒂安，右边是福音传教士约翰内斯。或者想一想汉斯·孟陵收藏于维也纳皇家美术画廊的那一幅画，画上是圣母玛利亚带着孩子，左边是一个天使，正递给孩子一个苹果，右边是施主。尽管马上映入眼帘的是规则性，却是不一致、脱离了规则性的东西、互相不相当的东西占优势。确切地讲只能说有一种对规则

和一致的接近。即使圣母玛利亚身边的两个形象互相更相称，房间里的整个布置更对称，每个人物形象自身和不同人物形象相互关系上无法去掉的不均衡，所用的各种各样物品、衣服、风景的不均衡，也仍然使不规则性在画中为主。在波堤切利收藏于柏林博物馆的画中也是如此。画的是圣母玛利亚，两边各由四个戴百合花的天使围绕着：在所有规则性中却是对规则和一致的抗拒占优势。或者想一想那些比较古老的描绘钉在十字架上的图画：菲利皮诺·李比收藏于柏林博物馆的画上右边是钉在十字架上的基督，左边是圣弗兰齐斯库跪伏在地，左右同样有两个类似姿态的天使接住从基督手上伤口淌出来的鲜血，首先映入眼帘的固然是排列的对称，可是从数量上说这里也仍是不一致和不对称的单一性占优势。如果说引人注目的还是相同、规则、对称为主，那是由于在周围现实和日常生活的归类中我们遇到相同、规则、对称的东西要少得多。这样对于我们相对的、不由自主地把日常现实作为尺度衡量的视觉来说，相同、规则、对称便理所当然地作为基本特点突出出来。我也可以说，对于计算数目的视觉来说是不相同占优势，而形象质量则显示出相同的基本特点。①

6. 在非物性艺术中情况则完全不同。这里分开与合并的功能没有遇到物的反抗。艺术家在这里完全是和可以拆开并任意组合的材料打交道。对于艺术家来说没有不可拆开的群组。我们在自然和人类世界中遇到的一切怎么会不是充满了不规则性、执拗的单一性和本身不均衡的重复性呢！类似情况对于非物性艺术是不存在的。声音、线条、颜色及其无穷无尽的可组合

① 如果歌德在关于《拉奥孔》(莱辛名著)的论文中要求造型艺术有特别的规则性和对称，那么为了正确评价歌德，应想到这样一个要求的相对含义。决不能因而在量的真实性意义上要求一致比不一致占优势。——原注

性为它们构成了材料。画家、雕刻家、版画家和诗人必须在物前停住;而在非物性艺术中则须把一个个形式因素看作是已有的东西。

音乐是最典型的例子。在建筑艺术和工艺品中事情则不那么简单。这里无疑没有物的“描绘”。房子和壶罐并不是像画家“描绘”物品那样被“描绘”。对于艺术创造依赖于物来说,就像雕刻家、画家和诗人必须尊重物的基本结构那样,这里缺少必要的前提。要把房子或庙宇、壶罐、柜子或地毯制造出来,那么可以把线、面、色以几乎是无穷的多样性加以编排。在这一不受阻碍的编排中存在着艺术家真正创造性的活动。建筑艺术家和手工艺师像音乐家一样自由,当然只是以类似的方式。因为在建筑艺术和手工艺中生产的东西是日用物品。因而物对这些艺术家的创作加以了某种强制,他们必须考虑壶罐、毯子、房屋、教堂要完成的实际用处。在这方面,这些艺术家可说受到某种从日用物品(不是被描绘的物)出发的在线、面和色的可编排性方面的限制。

7. 从这种情况可以得出对于非物性艺术的结论,统一可以更不受阻力地、更彻底地、更合乎逻辑地、更少曲折和中断地体现在多样性中。艺术家在非物性艺术的基础上使各部分及其关系充满了统一,使它们完全服从于一致和相同。这里首先使各部分重复,譬如像一座教堂里成排的圆柱、一所房子正面成排的窗子或一块地毯的花样显示的那样。这里也发生不同部分之间相同比例的重复,譬如像一首乐曲的节奏显示的那样。这里达到了明显抑制执拗的单一和脱离规则,达到了彻底克服那种控制着物性艺术的不同性。

在此我们须回顾一下在第二个标准中提出的要求;形式划分应进行到完成。同时我得指出,“完成”一词是以某种相对的

含义使用的。所以我还使用了“尽可能”和“最大限度”的字眼。因此,对于审美的整个领域无法以普遍适用的方式确定,统一可以深入到不同中什么程度,而不同在统一中又可以显露到什么程度。这取决于艺术的不同种类和分支,取决于不同的文体方式,取决于艺术家的不同个性,取决于有待加工处理的不同材料。在变化着的不同性方面可以说,在非物性艺术中划分的“尽可能”表达和在物性艺术中的意思完全不同。在非物性艺术的基础上绝不给予划分的观点这种不规则地形成并且是更不规则地聚在一起的产物,就像“物”那样。只有当统一表明是同样的部分或同样的比例关系的重复时,统一才得到“尽可能”的发挥。依照自然法则这是一致所努力达到的目标。建筑物的规则性和对称性可以告诉我们,“同样部分的重复”是什么意思。同时,“同样的比例关系”也是如此。在音乐中我们应特别想到相同节奏统一体的重复和相同主题的反复熟悉。假如物性艺术想推动结合到这种程度,它们就必须把物带入最违反自然和最荒谬的联系之中,干脆把它们打碎和破坏。

然而即使在非物性艺术中种种关系也并不变为规则性、对称性和成比例性。其实这里也是自身不同的、脱离规则的、执拗地跳出去的、与一致相对的东西占据了很多地方。在音乐中不管往哪里看(此时不可只是想到现代大师如理查德·施特劳斯和古斯塔夫·马勒),到处都遇到音列,虽然它们加入了被同一个节奏统一体控制的节拍系列,但在不同的方面(按照音高、音长、音强、速度、和声)毕竟显露出大量的不规则性。往往一切都是从不规则性中发芽、开花和到处泛滥,以致看起来它们好像是在欢天喜地地自我欣赏。每个曲调本身只是因为不同性占优势才有可能。在建筑艺术中不同性远远达不到同样的程度,更受规则和相同所控制。但是它也在一定程度上有所表现。建筑物

上不对称的独特部分又不是有很多！人们不妨想一想基座、缘饰、雕纹、山墙和塔楼。

8. 通常在美学的一般和基本部分中处理以各种不同形式出现的规则性，从而给这些形式以普遍适用的标准。最近，特别是爱德华·冯·哈特曼在其美学的基本部分中以“数学愉悦”的概括名称对规则性及其相近的造型给予了详细的说明。

从我的论述中可知，规则性远不是一个审美的基本标准，而只适用于某些艺术，而且是受到相当大的限制才适用。我们看到规则性在非物性艺术中甚至与不均衡的因素相结合。因此，把规则的形式说成是审美的模式，说成是美的纯粹启示是不正确的。蔡兴曾经写到，他以何等的喜悦沉浸在具有数学上的规则性质的各种形式之中，他把它们看成是一种“纯粹美”。[①] 依我看，这方面加在所有审美现象前的典范应该是这样：朝向规则性的运动须按照当时艺术的状况以这种或那种形式及强度和朝向不规则性的运动结合起来。可以说，什么东西越是显得纯粹规则，它也就越接近于审美的贫乏，越成为一种审美的极限情况，只起空洞无物的作用。所以规则的形式很少能当成审美上出色的东西来看待。

持反对意见者会提出几何图形来反驳这些看法。可以说这里是纯粹规则的东西占支配地位。其实随着几何图形的引入，持反对意见者的地位反而不利了。因为几何图形根本不是完全有效的审美对象。它们既不属于艺术领域，也不属于自然美领域，倒不如说是艺术抽象的产物。因此，审美感在它们面前要远比在完全的自然现象和艺术产物面前无把握得多。前面（参看第六章）已经讲过，面对这种既非艺术作品又非自然物体的抽象

---

① 阿道尔夫·蔡兴《美学研究》。——原注

的形式组合,审美感处于何等受制和勉强的状况中。因此以这些形式所积累的经验不可被看成是美学的适当基础。如果在对几何图形进行观察和试验的基础上把规则性和相近的比例关系说成是审美的样板关系,那么与此相反,就更有理由对规则性关系的这种评价提出责难。如果用几何图形试验时放弃移情,仅仅是探寻抽象的愉悦和反感的问题,这种责难就更加强烈。然后就如已经在引证处所表明的那样,试验及其结果可以根本不再被看作是审美的。

费希纳研究正方形和各种矩形的美感,在此基础上提出了一些规则,某些形式借助这些规则被当成典范宣扬,而其他形式则被作为讨厌的东西丢到一边。① 我倒认为,那些被讨厌而鄙弃的形式在某些情况下,也就是当物体的本性、风格和独特的艺术方式具有一定的特点时,可以起审美的作用。我信手拈来一本刚好在手头的书:斐迪南·路德麦著的《过去时代的德国家具》,在浏览时发现,书里描摹出的柜子、衣箱、床架、镶板都是各种不同形状的矩形,有的是狭长地伸向高处,有的是扁宽地横躺着,有的不同程度地接近于正方形,有的又不同程度地远离正方形,他们全都对我们使用一种起审美作用的语言。我相信,人们对于矩形所得到的愉悦曲线几乎不对这些具体矩形的审美印象有影响。在审美试验中虽然不是绝对的、但却是悄悄地将通俗意义上的美的感觉作为衡量标准。忘记了矩形、三角形、椭圆形、弓形、十字形在要求移情于有一定意义的独特活动时总是有审美的价值。忘记了这一活动根本不必在优雅和美的意义上,也可以体现在譬如说有代表性、特殊、奇特的意义上。

不妨再举一些别的例子。费希纳得出结论说:“一般讲来,

---

① 费希纳《美学入门》。——原注

所有粗糙的、刺眼的、粗暴的、笨拙的、不连贯的、破碎的东西都与柔软的、圆滑的、流动的、自身连贯的、连续相接的、通过过渡而促成的东西相反，是不利于审美愉悦的。"①这是和我们对自然与艺术所了解的东西相矛盾的。在艺术中有完整的大的方面和流派，但也有许许多多的自然形象，其中恰恰相反是笨拙、粗暴、破碎、混乱的东西包含着审美满足的基础。费希纳也在某种程度上意识到了这个与他的原则相反的意见。只不过他认为，在我们喜欢笨拙、粗暴、破碎之处是发生了对喜悦的消散，因为对柔软、圆滑、流动使人愉悦的规则的违反势必要得到不快的报答。所以按照费希纳的观点，在笨拙、粗暴、煽动受到喜爱之处，对柔软、圆滑、温顺的愉悦也显露出来，即以对相反形式的喜爱降低的形式显露出来。按照我的看法则笨拙、破碎、粗暴在无数场合中都是纯粹从自身出发的，造成一个完美的审美印象，并不先提醒我们想到一个被否定的规则，由此经历对审美作用的消散。对于多那太罗、丢勒、格吕内瓦尔德、伦勃朗、提埃坡罗作出这样的判断是奇怪的：假如这些艺术家的作品更流畅、更柔和、更规则，它们就更美得多；它们仅仅是借助其他形式的优美而补偿了这个缺点。不仅是费希纳，而且基本上所有从试验中用基本形式导出规则性典范的人，都是认真地以这种干脆非艺术的、不正确地反映直接审美印象的方式进行判断的。

9. 我们现在再来看物性艺术，统一因素在艺术作品的划分中究竟是如何体现的。我也可以更有力地概括这个问题：在划分中结合力、统一潜力是如何表达的？因为对于审美体验来说，统一因素在划分中不是一个抽象名词，而是生动的统一体。

前面我们已经看到，物性艺术作品的划分是按照双重标准

---

① 费希纳《美学入门》。——原注

进行的:既按照所看到的形式关系(它们内在的感情象征亦包括在内),又按照内容上的意义。我们说过,形式划分和内容划分共同起作用。不妨拿几幅悲悼耶稣基督的画来作例子:现在收藏于博德和克纳普的"绘画珍品"中的安尼巴莱·卡拉齐的《三个玛利亚》,还有收藏于维也纳"利希滕施泰因画廊"中的凡·戴克的画和收藏于历史悠久的"绘画陈列馆"中的丢勒的画。说到内容划分,这三组中每一组形象的同属性都是受直观想象制约的:在所有围绕基督的形象身上都可以看到针对基督尸体的沉痛热烈的激动和虔诚。同时在这一使人群一致的想象中有非同寻常、独一无二的感觉,有对于时间和永恒、人类和上帝的意味深长的感觉,而对于基督尸体的悲悼正属于这一系列事实。与此同时形式划分也显露出来:三组人中的形象通过线条本身作为内部相关联的东西出现(这里我不考虑颜色),作为表现出的总气氛出现。在卡拉齐的画中,线条中体现出来的生命似乎是从一个柔软的、缓缓流淌的、柔韧的、充满信赖气氛的源泉中喷涌出来的。在凡·戴克的画中,这个将线条束缚起来的气氛统一体虽然更有力、更无顾忌,然而也没有硬性和脆性。丢勒的画则显示了群组的结构和人体与服装的线条走向,似乎被硬的、脆的、执拗反对一切松软与灵活的生命所控制。

10. 不论审美对象中的统一状况如何,在任何情况下它都是直观地显现出来的。但统一体直观显现的方式方法是很不相同的。当一个形象作为审美对象的中心而被强调时,它最为清楚明了,使得其余部分直观地与处于中心的形象发生联系。在这个其余一切都与之联系的中心形象上,可以说是集中了对象的统一体。在建筑艺术、手工艺以及其他类别中,当对称的划分具有一个特殊的、唯一的形象作为使彼此相同的两半分开的中心时都是这样。往往是一个较高、较华丽的窗子或大门,一个较

华丽的山墙构成中心，中心的两边排列着彼此相同的建筑结构。凡是描绘神圣晚餐、基督被钉在十字架上、受圣者尊敬的圣母的画大都在中央画出基督或圣母，左右则或多或少都是对称排列。中心人物形象的左右彼此相同的情况，经过许多层次逐渐过渡为左右两部分彼此全然不同的情况。拉斐尔的圣母像在这方面是出色的例子。我们不妨比较一下佛利诺的圣母像、画有金丝雀的圣母像、60岁的圣母像、戴冠冕的圣母像、在草地上的圣母像和画有蜥蜴的圣者之家。在这些实例中左右两边的不同性逐渐增加。

然而集中体现了对象统一体的形象并不是非得永远构成对象的中心，它也可以被移到一边。不妨想一想那幅宝座上的圣母像或是拉斐尔那幅接纳赛克到神界的画或是那幅保鲁斯在雅典布道的画（拉斐尔画的壁毯）。这里不该进一步追求各种不同的可能性，就像在审美对象的一个确定部分中结合力直观地表现出来那样。比方说，当人们想象拉斐尔画的雅典的诸子百家、利奥与阿提拉的会见、赫利奥多尔的被逐或借来之火时，可以说在一件艺术作品中不同的地方有体现次要结合点的群体。在这些相对中心之间又可以存在着各种各样的统一关系。

然而这绝不是必需使统一力体现在艺术作品的一处或几处的一定形象中，而是可以使结合只是在线条的流动中、在贯穿线条的运动中表现出来。戴苏瓦尔说每一件艺术作品都有一个集聚我们感情的中心，①那是一个理由不充分的概括。与固定的统一②相对的是运动的统一。此时我不仅想到那些把被描绘的人与物看成是在运动中的情况（譬如当面家表现穿着翩翩飘舞

① 马克斯·戴苏瓦尔《美学论文》。——原注

② 我所说的“固定的统一”，利普斯称为“君主制的服从”（《美学原理》），至少二者大体上是相同的。——原注

的服装跳舞的儿童时),而且也想到感觉象征移情到静止形象的线条中的运动(譬如当静止形象的线条看起来好像在流动、在跑动、在膨胀、在冲扑时)。

这方面统一力表现得最为明显的是在线条的运动汇合到一起之处。不妨想一想古代的大理石群像、美丽三女神或是两名斗士,或是厄洛斯爱神与赛克:不能说在这两个或三个形象中有哪一个构成中心。统一在于贯穿这些群像的统一运动中。按相同方式也可以对德累斯顿画廊中的伦勃朗和萨斯吉亚、对慕尼黑绘画陈列馆里的《鲁本斯和其夫人伊莎贝拉·勃朗》作出判断。或者拿鲁本斯的《农民舞》来看:这里就像形象在疯狂地旋转。当然运动的统一也可以与固定的统一相结合。我想起柯勒乔在德累斯顿画廊的三幅圣母像:画有圣乔治的圣母像主要表现了一种半圆周运动,如果算上圣母脚边的小天使们就是一种圆周运动。画有圣塞巴斯蒂安的圣母像和画有圣弗兰齐斯库的圣母像则主要表现了面向圣母的向上运动。同时在所有这三幅画中都表现了高高端坐在正中的圣母的统一特点。

柯勒乔的三幅圣母像告诉我们,一种相反的运动方向可以与一种占主导地位的运动特点相结合。画有圣塞巴斯蒂安的圣母像显示了一种运动的真正音乐:下面的三个形象向上抬高,同时带着孩子的圣母则自上而下倾斜,圣母周围的天使们则支持这种向下流动和向下伸展的运动。在另外两幅画中情况也类似。统一存在于两个相迎、相遇和相阻的运动的合成之中。或者不妨拿罗浮宫中拉斐尔的圣乔治像为例:龙和骏马的线条热情地倾斜向上,骑士和剑的线条则在同样的意义上热情地倾斜向下。两种运动方向的相互作用构成了这件艺术作品的统一灵魂。这几个例子可以使我们对各种可能性的丰富多彩和错综复杂有个概括的了解,由此直观地表现出审美对象中的结合力。

我想以上的说明尽够了，就讲到这里吧。对各种不同的可能性进行连贯的深入探讨是属于造型艺术美学的事。

关于音乐和文学讲起来有一部分会完全不同。譬如在一部戏剧中，只有当一个形象是主要人物，整个剧情都围绕它展开时，才谈得上固定的统一。然而对于同一部戏剧也可以从另一个方向上谈固定的统一：剧情的发展过程显示出一个或几个高潮。在前面的剧情发展所指向的高潮中，在所有线索汇聚的高潮中，概括出了戏剧的统一，就如同主要人物那样，只是含义不同。词语和声调的时间进程表明，在划分问题上除了最一般的东西外，与造型艺术相比显然不同的要点是决定性的。

11. 还有两个问题和审美划分中的差别有关，这里只须点出差别所代表的方向即可。第一个问题涉及多样性本身。

关于多样性的充分发挥，多样性可在三个方面显示出差别：第一是在部分的数量上，第二是在不同点的数量上，第三是在不同点的程度上。费希纳曾正确地强调了这点。① 要说明在部分的数量上可以有多大的差别而又不致产生审美缺陷，不妨拿单朵苹果花与苹果树或果园相比，拿一只普通的金镯子与穿着节日盛装和佩戴珠宝首饰的夫人相比，拿齐唱的儿童歌曲和一部圣乐相比。在不同点的数量上差别也有这么大。令人想到天空的单调蓝色或灰色和雷雨中日落的缤纷色彩，想到雪景和百花盛开的春天景色，想到佛尔克曼和李卜曼的风景画，想到老彼得·布罗伊格尔在风景中加了大量动物和人的画，想到与油画对比之下的铅笔画或蚀刻画。最后是在不同点程度上的差别：不妨把黄昏时的世界与在刺眼阳光下的事物相对比，把伦勃朗的色调与勃克林的色调相对比，把歌德的《伊菲格涅亚》中的柔

---

① 费希纳《美学入门》。——原注

和差别与莎士比亚的《奥赛罗》中的鲜明差别相对比，把门德尔松的音乐作品与柏辽兹的音乐作品相对比。

当然，多样性会表现出过多和过少，而且在上述三个方向上都会出现过少和过多。但我现在不考虑这种区分。如果给予对象一致性的要求多样性过少，犹如没有给它应有的营养，则我们批评这对象单调、空洞、贫乏。反之，假如在一致性方面多样性过多，使得我们无法安排，无法控制，则我们说这对象太花哨、太不稳定、过分累赘和令人混乱。

但是，要想确定一个普遍适用的界限，使多样性可以在这个限度内缩小和扩大、减弱和增强，那是不可能的。因为所容许的限度取决于自然和艺术方面，取决于文体和处理方式，取决于对象的特殊性质。单调性干脆属于所需要的审美特点这种情况也是有的。哗哗雨声的单调、大海咆哮的单调、一片荒野的单调可能是必需的，以便在舞台上产生出有价值的审美效果。但这种单调主要在自然中能起感染作用。反之，过满和过分丰富往往也具有审美效果。一个闪闪发光、蹁跹旋转的舞厅虽然近于令人眼花缭乱，却表现一种特有的审美价值。与莫扎特相比，瓦格纳的序曲是过分复杂和臃肿的[①]，但其中毕竟还是显示出一种不寻常的艺术。

12. 虽然不可能普遍适用地确定多样性可以缩小和减弱到什么限度，可以扩大和提高到什么限度，但却可以在多样性的形成方面提出一个条件，只要一出现这个条件就不可能得到或是严重干扰审美印象。这个条件就是审美整体的可概观性。

在可概观性方面不仅须想到实际的见闻，想到在创作中连

① 它是卓越的，虽然尼采在论文《善恶之彼岸》中曾多次不公正地评价此序曲。——原注

续表现的内在观察，而且首先要想到再现和综合的能力及其界限，还要想到注意力以及疲倦的危险。特别是在描述性作品中，可能取得成绩的界限常常被超越。

如果一部作品的篇幅庞大得连一个聚精会神的、有良好记忆力的读者都不可能记住——我不是说作品的全部情节，而只是说那些在记忆中保持并联想起事件及其主要发展过程的重要细节——那么它就不再作为一个审美整体影响我们。左拉的20卷系列小说《鲁贡玛卡家族》虽然是作为艺术整体出现的，我们却无法将其作为这样的整体来欣赏。这在古茨科的9卷本小说中也是十分困难的。或者是不妨想想摩诃婆罗多的巨大迷宫。特别是当内容在千篇一律的惊险活动中令人疲倦地发展时，就像中古高地德意志史诗的妖怪那样，这种可概观性很容易终止。在剧院里坐上四个钟头，聚精会神地听和看，是一件并非轻而易举的成就。继续苛求即使对于积极的观众也会造成注意力松懈的后果，从而给整体印象造成明显的损失。从塔楼里或山巅上四面环视，要综合成一幅全景是不容易的，观察者不由自主地把环视的全景分解成一个个片段。人们必须围绕着教堂和其他建筑物转一圈，才能获得对于它们的完整印象，而这个全貌也由于要把一个个感觉片段在想象中拼合起来的困难而深受影响。

对细节的接近构成了与可概观性的对照。如果直观形象根本不能伸展开来，那么它就没有了基础。一个针头般大小的虫子因其微小而几乎不再是可以直观分解和综合的整体。如果眼睛想欣赏由于微小而几乎可以说在审美极限以下的生物之美，就必须借助显微镜来放大。

13. 第二个问题涉及统一与多样性的关系。更确切地说是统一在多样性中显示到什么程度，行使控制到什么程度的问题。

这里有两种可能性,它们自然是通过多种过渡而结合在一起的。一种情况是我们在划分对象时就完全感受到受统一的制约。统一性在一个严格的、从不放开、从不放松约束的力量的含义上贯串着多样性。各个部分处处都显示出服从于统一,受统一的约束和把握。处处都不许可多样性在某种机动范围里自由地自我塑造、任意地繁荣和漫游。统一性是始终如一的、不讲情面的,以清晰而坚定的意识发挥其效用。另一种情况是我们在划分时感到统一是一个宽泛、自由的力量。多样性表现出一种统一潜力在某种程度上退让的独立。给各个部分以相对的自由和自主,它们可以在某种限度之内以轻松自如的活力发展,可以自由灵活地、无拘无束地、不受羁绊地活动。统一性的主导地位在这里表现为有利于各部分独立性的放松。所以我把划分分为严格的和自由的两种。

当然这种区分是以不同方式表现出来的,要看是物性艺术还是非物性艺术。在物性艺术中,事物、人、过程、行为,或则表现为服从于统一,或则以较自由的方式从独立的活力中生长和繁荣。在非物性艺术中,这一形式因素任意划分上的区别表述为:它们或则表现出自我服从的态度,或则表现出无忧无虑尽情享受的态度。正因为如此,物性艺术中某些对规则性的接近已经意味着严格的纪律和秩序,而这在非物性艺术中不过是作为严格类型的划分而被感受的。

每种艺术对于严格和自由的展示还有其特殊的条件。统一性在某种程度上的放松对某些艺术来说是违反其本性的,同样,某种程度的约束又是与另一些艺术的本质不相容的。雕塑艺术不像美术那样与自由划分相容。要求雕塑艺术把统一放松为形形色色偶然的不平静的东西,像但耶斯画的教堂庆典画以最欢乐的方式给我们显示出的那样,那是荒谬的。赋格曲是以一个

比奏鸣曲严格得多的统一为目标的。在十四行诗和颂歌中，不仅形式而且内容都比赞美诗远为严格地服从于统一性的约束。尽管人们一再夸大对戏剧所要求的统一，毫无疑问的是，戏剧不能像叙述性作品那样容许如此活泼和无拘无束的多样性。

严格的统一和自由的统一之间的差别对于艺术按照文化发展阶段、民族和个人的情况而发展的观点具有极其重要的意义。只要一个时代还拘谨地、笨拙地、无把握地实行一种艺术，艺术作品便表现出那种不自由的束缚，表现出那种呆板的规则性，正如波斯战争前若干世纪中雕塑艺术在希腊那样，如画家乔托以前的绘画在意大利所表现的那样。与拉斐尔或提香相比，乔托的划分又显出是多么羞怯的自由！同样，对于拉斐尔的发展也可以察觉到从比较束缚到越来越自由的进步。可是有些艺术家也出现过相反的情况：从自由、无拘无束地发展多样性到坚定地实施统一。不妨想一想席勒和歌德的狂飙突进风格向其成熟时期风格的转变吧①。

① 对于造型艺术中划分问题的深入探讨，亨利希·韦尔夫林的著作《艺术史的基本概念》是一个充满启发性、指导性、令人大开眼界的宝库。这部著作出色地显示了清晰与深刻、朴素与复杂、艺术头脑与敏锐才智的结合。——原注

主观论中的第三个审美基本标准：真实感的非现实性[①]

福尔克特　著

吴裕康　译

1. 我现在将我的自我思考以凝练的概括针对审美体验，目的是体验一下，是否还有其他对一切审美态度都适用的标准。换言之：我想确知两个已有的标准所针对的独特的人的价值是否由于其他标准的共同作用而得到补充、提高和完成。

在这方面，综观美学的发展，特别是德国美学的发展，对我是一股强大的推动力，促使我开始进行这样一种自我思考。在德国美学中常常谈到美作为表象或图画的世界，谈到艺术作为一种游戏，谈到纯粹的非物质形式，谈到艺术的观照，谈到非功利的愉悦，所有这些说法差不多都是针对同一个方向，正是在这个方向上似乎有一种独具特点的人的价值，借助它而大大丰富和提高了审美价值，正如它迄今向我们显示的那样。

我开始自我思考，心里想到以下方面。

在一切审美体验中我有如同快乐地上升到另一世界的感

① 译自 J. I. Volkelt：*System der Ästhetik*，München，C. H. Beck'sche verlagsbüchhandlung，1965。

受,我感觉到是到了存在的另一领域。但这在前两个标准所针对的人的价值中尚未发挥作用。迄今得到的人的价值本身并不包括现实特点的转变。因此我心想,我要把自我思考对准我的审美体验所显示的现实特点。

在审美体验中我有一种与日常生活很不相同的真实感。当我从事日常事务时,当我计划、照料、工作、创作时,当我与人交往、让自然力为我服务时,当我娱乐和消遣时,使我消耗了很多精力的这种生活和真实感,与我受到美、端庄、崇高的影响相比,它们在质上是不同的种类。而且我还发现,在审美态度上我的真实感与日常生活的真实感相比表现出一种独特的贬低。这种贬低对我来说不仅是程度的降低,而且同时是一种质的变化。事情涉及到生活和真实感质上的储存。真实感向非现实方向上质的转变,我可以简单地称为真实感的非现实化。审美的世界并不干脆是非现实的领域,但与实际生活的现实相比是一个通过朝非现实方向而显示出特点的世界。

2. 为了使真实感的非现实化意义清楚明了,我首先说明一下真实感在日常生活中都表现在哪些特点上。

日常生活受自我维护欲望的支配。在自我维护欲望的表现中,真实感以特别尖锐的方式显露出来。如果我们的欲望和意志生活急于实现我们的长处,提高我们的幸福,在周围世界中实现我们的目的,使人和物为我们所用,则我们感觉到与现实如此贴近,就像纠缠在一起,并以特别突出的形式觉察到我们的生活热望。

正如刚才采用的表达方式所表明的,我们在我们自私地绷紧的欲望和意志生活中感受到的真实感本身有其客观和主观的方面。两个方面互相制约,总是一起在一种感觉中被体验。只不过有时是以客观方面为主,有时是以主观方面为主。

从客观方面来看，真实感在自私的意愿和行动中意味着明白现实是应为我们的利益服务的反抗。我们的自我维护和自我提高的渴望要求我们干预现实，按其条件行事，能够驾驭它们。除此以外别无途径可以使我们的感觉如此直接而恳切地了解除我们以外的现实是什么，它又意味着什么。就如在我们的感官知觉中触觉使我们尽可能直接地熟悉外部事物一样，对于我们的自我感觉来说，自私的意愿和行动就是能尽可能强硬地了解外部现实的途径。我们以为是直截了当地遇到了外部世界现实的铁面无情。

然而从主观方面看，我们在自私的意愿和行动中也是充满了真实感。我们想冲撞现实，作为阻力体验现实，使之顺应我们的利益，正是在这中间我们以尽可能激烈和强制的方式体验到自己是希望生活、希望提高和享受我们的生活的。叔本华所说的生活意志，不是幻觉，而是以这个直接的内在体验为依据的。反之，这个主观的真实感自然更强烈地作用于客观方面：由于我们感到自己是活生生的真实，迎面而来的现实只能使我们更尖锐地意识到。所以，主观和客观、内在体验和外在体验，只是一个基本感觉的两个始终结合的方面。

3. 然而，即使我们摆脱自我维护欲望的支配，即使利己主义沉默，我们合乎道德地行动，我们也还是处于完全的、没有减弱的现实中间。但愿我们的道德行动是从清醒的义务感或是从热情的理想主义出发的。不论是哪种情况，都在完全的意义上存在着实现的渴望。实现的渴望也急于了解这个不愿服从的外部世界：它要使外部世界服从于自己的目标，战胜其反抗。即使我们的生活情感并不像在自私的意愿中那么尖锐，我们也还是处于生机勃勃威力的潮水之中。

宗教的态度也在真实可靠性方面与审美的观照和感觉完全

对立。在宗教体验中是谈不上向非现实降低的。我发现在宗教体验的中心上是对我的幸福的关注，是对解救内心深处的自我的渴望。我感觉这关系到我个人的内在命运。这样我的现实就是在完全的、充分利用的意义上参与了宗教态度。在宗教的感动中我以不减少不冲淡的方式确信我自己。和向主观的方面一样，这里向客观的一极也存在着完全的真实感。我感觉自己是与最真实的本质、与一切存在的起源和核心在一起的，或者干脆是统一的。上帝在谁的心目中被贬低为假象的产物，幻想的产物，谁就与一切宗教生活隔开了一条宽宽的鸿沟。

寻求真理，尤其是科学研究本身包含着对完全的、没有减少的现实的凭感觉的确信。在追求真理中我们始终感觉自己是针对真实本身的。即使在涉及到认清梦境和幻象，涉及到认清怪念头和怪脾气之处，这些现象也作为一种直截了当的真实呈现在我们眼前，我们的意图是在我们的认识想象中尽可能反映它们的真实存在。在认识针对价值和责任之处，与真实的直接关系也是显而易见的。因为在通常情况下只要涉及到我们对价值和责任的感觉和判断，那里感觉和判断就是我们的认识所针对的真实。如果我们此时像在形而上学的研究中那样，明确地撇开感觉和判断，按绝对的含义来看待价值和责任，那么在价值和责任中已经有对于存在的指示。应该的事情恰恰总是一种应该存在的，是一种具有内在权利进入存在的责任。但这种情况在这里是次要的事。即使没有这种观点的帮助也很清楚，我们在认识的追求中不能摆脱真实本身，这里我们也是致力于现实。此外在事情本性的认识方面，真实感只是从客观方面清楚地显露出来，从主观方面看并没有发展。

所有这些方面——实际生活连同其自我维护欲望，以及道德行为、宗教体验与科学研究的价值活动——都是与审美领域

对立的。这里真实特点朝非现实方向转变,但并没有完全变成非现实的。真实感在这里带有轻松、消遣、容易和轻微的方式——当然这些说法只是比较而言的,即与完全真实感的困难、笨重、压抑和累赘相比而言。

不言而喻,并不要求在审美态度上突出强调真实感的非现实化,甚至这只是在比较少见的场合中出现。这种真实感的质变大多只是存在于含蓄和意识的方式中。真实感的无忧无虑、它的思想标记、它朝向非现实方向的轻松愉快,作为一个共同意识的因素,只是处于审美意识的总体品质或形态品质中。尽管非现实化的真实感不在注意的焦点上,它实际在意识的审美基本状况的总体品质中是作为一个决定性因素出现。

我们已经看到,前两个标准所针对的独特的人的价值是如何借助非现实化的真实感得到一种真实的扩大的。前两个标准导致某种的结为一体:被感觉的东西和形式理念汇流到被看到的东西中,感觉内容和划分显而易见。人性的和谐开始出现。这一整体(我们的自我思考这样告诉我们)被提高为一种现实,这种现实不仅脱离了日常生活的粗糙、笨重、累赘的现实,而且与那三个伟大人性自我价值的真实特点相比具有轻松、自如、不费劲的特点。此外我们还看到,由此而对审美自我价值的独特发展和深化得到了什么。

4. 真实感的非现实化以一种对照感的方式使我们特别清楚地意识到。我们不论从哪个领域都可以进入审美的观照和感觉(出于自私的争取生存的斗争,或是出于为善服务的活动,或是出于对我们永恒幸福的关切,或是出于研究者的工作),不论是哪种情况我们都感到了真实感如释重负的变化。新的现实方式在我们的感觉中不由自主地代替原来在意识中存在过的方式,并作为一种更轻松的、不那么累赘的、不那么咄咄逼人的、不

那么使我们激动的方式展示在我们眼前。我们通过对比感到一身轻、自由、清爽、解脱。所有这些说法都针对同一个目标,只不过在不同的情况中有时是这个说法有时是那个说法更准确。这种轻松的对照感产生出来,就像在我们身上有重现和联系那么真切。若想把这种对照感归到心理童话之中,就得否认一切回响和反联。但是还有一个更有力得多的理由反对这样一种归类:那就是在审美庄严的时刻这一对照感的不断而无可怀疑的体验。①

如果在我们的意识中将审美观照这么摆,使之在绝对不受干扰的情况下通过席卷我们生活的影响存在一段长时间,则这种对照感就会受到相当的损害。然后由于审美观照长时间不受干扰,与通常现实的对照对于意识来说就越来越退后。习惯适应成了这种对照感的敌人。然而实际情况并不是如此。我们周围的现实已经关注到,即使在最忘情的艺术观赏中,我们也会通过各种各样的次要感觉和次要想象了解它。在夜晚观剧或是参观画廊,或是静心阅读之中,一切都从我们可怜的身体方面出发经过愚蠢而丑恶的感受而作用到我们的意识上! 所以并不存在这样的危险:轻松感会由于习惯而削弱和消失。我们周围的现实一定会使它不断注入营养而重新活跃起来。

事实上,在轻松感方面并不是某些美学家的一项发明。艺术享受越忘我、越庄重,我们就越感到摆脱了真实的压迫,摆脱了工作和享受的严酷,摆脱了平日的压抑和牵挂。可以说艺术的天赋是特别针对这个方向的。许多人如果手上拿起一本诗集,就会轻而易举地升到了另一个天地中。平素的操虑和意图

① 利普斯没有正确评价这种轻松感。他在其中看到一"超出审美"的因素。他把这排除在"审美现实"的观赏之外。——原注

好像一下子被抛开了。而对于另外一些人来说则是在观赏造型艺术或者听音乐时容易出现这种情况。这些艺术如展开双翅带他们飞腾而上，丝毫不受平日的利益和事务方面的搅扰。与此相反的则是那些生硬死板的人：哪怕是最欢闹的娱乐他们也一本正经地严肃进行。然而也有许多高尚型的实践家以难于克服的韧性坚持真实：在纯属不自由的目的面前他们失去了摆脱现实的能力。一个有艺术气质的人要脱离现实、陶醉于艺术，往往只需要轻轻的一推。如果他漫步穿过草地或街道，大多数人都会毫不在意地侧目而过，物和人会形成不引人注目的组合，在他心目中变成画面，他站在这些画面面前进入着迷、梦幻、若有所思、茫然若失的状态，脱离了周围环境。我可以出于经常的体验说，我感到那像一种急动，像一种突然的提升和解决，当我步入一家画廊，发现自己置身于大师们的包围之中时，或是当我一边散步一边忙于思考工作时，随便一组树或是飘着云朵的天空都作为起艺术作用的画面映入眼帘。

5. 如果我们在美学家行列中巡视，我们的目光首先会落到席勒身上，把他当成首先反复地——通过美的表象的概念、游戏的概念、生动形象的概念、纯粹形式的概念——把刚才所述的现实脱离作为审美中心而加以议论的人。这首先出现在“艺术家”和“理想与生活”两首诗中以及《审美教育书简》中。然后就要数威廉·冯·洪堡了。他认为艺术最基本的任务是“把现实变成一幅画”。① 叔本华关于解脱我们的自我的理论或许是抬得最高的：借助意志哲学的背景，“纯粹无意志的认识”变成了“从沉重的人间以太”到一个形而上学的决定性行为的永生的出现。但是在其他许多美学代表人物那里——我只再举出弗里德里

① 威廉·冯·洪堡：《论歌德的赫尔曼和多罗特娅》。——原注

希·菲舍尔[①]——也可以找到对于审美轻松的美妙而有说服力的描述。

有些美学家虽然承认轻松是一个事实，但在其中看到了并不属于审美态度的东西，而是一种“审美满足的单纯伴生现象”。[②] 我觉得要划清不符合意识结果的界限。对一种表现力强的形式的快乐是被一个不同质的真实感所渗透而作为对于一种幸福生活转变的快乐。与此相比它是表面类型的。如果真实感的非现实化属于审美意识状况的本质，那么这也适用于轻松感。因为这正好是与通常的真实感相应的非现实化的真实感本身。

① 菲舍尔的讲演集《美和艺术》。——原注

② 莫里兹·盖格尔：《论审美满足的现象学》。——原注

悲剧性①

利普斯 著

刘半九 译

译者附识 泰奥多尔·利普斯(Theodor Lipps, 1851—1914),德国著名心理学派美学家,明兴大学美学和伦理学教授,主要著作有:《美学——美与艺术的心理学》、《悲剧论辩》、《喜剧性与幽默》、《伦理学基本问题》、《逻辑纲要》等。

19世纪末期,由于自然科学的巨大进展,在资产阶级学术界,出现了所谓实验心理学派,主要代表有费希纳(G. Th. Fechner, 1801—1887)和冯特(W. Wundt, 1832—1920),费希纳主张把自然科学里、实验室里的方法应用到美学上去,起了很大的影响。利普斯的美学理论,正是在这种风气里建立起来的。

心理现象始终是客观现实在人脑中的反映。心理的发展始终为社会历史、主要是人的社会实践所约制。离开人的社会关系来研究心理现象,或者这样孤立地通过心理现象来研究美学现象,这种心理学和美学不可能不是主观唯心主义的。利普斯在本文中说:"假如我不曾根据我自己本质的特征构成异己人格

① 译自利普斯:《美学:美与艺术的心理学》上卷《美学基础》,Leopold Voss Verlag, Leipzig 1923年版,选自《古典文艺理论译丛》第六辑。

的形象，异己的人对我是根本不存在的。异己的人格或异己的我，是一个被限定的、客观化的、固定在我以外的世界的某一位置上的自有的我。……对异己的人的评价，无非是客观化的自我评价，对异己人格的价值感，无非是客观化的自我价值感。”这里可以清楚听出主观主义的说教。

利普斯把洛采(H. Lotze)和费歇尔(R. Visher)所谓“感情移入”大大地发挥、引申，成为这一派理论的主要代表人，他粗浅地说：鉴赏者把自己的感情、人格、生命全部移入鉴赏对象中去，从而对它进行充分的理解。相当于中国说法“设身处境”。应当指出，作者的美学基础，除开上述的心理学成分，还有很重的伦理学成分。本文说到，通过“灾难”来感受“人的价值”，既具有“全部的美学使命”，也具有“一部分的伦理学使命”。利普斯企图在抽象的“人格”、“人性”的基础上，把美和善统一起来，并把抽象的“力量”的强弱多寡作为“人格”、“人性”是否高尚的标志。事实上，作者在他的美学中，采纳了康德的所谓“绝对命令”伦理原则。这种美学上的伦理学上的“人格”论、“人性”论，例如对罪犯的“人的价值”和“同情”等等，完全否定了审美标准和道德标准的历史性和阶级性。

这里从作者的主要著作《美学——美与艺术的心理学》上卷《美学基础》(1923，莱比锡，Leopold Voss 出版社)中译出《悲剧性》一篇供读者研究参考。借用列宁关于哲学唯心主义的说法，利普斯的美学唯心主义正是把审美认识的“某一个特征、方面，部分”(具体说，审美的心理要素)“片面地、夸大地、过分地发展(膨胀、扩大)为脱离了物质、脱离了自然、神化了的绝对”。批判地认识作者对于审美心理要素的歪曲，在一定程度上有助于我们辩证地解决美学主观性和客观性的关系问题、主体和对象在审美过程中的相互作用问题。

通过否定增强喜悦

方才说到喜悦能在悲哀中存在,但是尚未说尽一切。我已丧失者,我不仅目前依然能享受,并似乎更热烈地在享受。它业已丧失,它的价值因此尤其令我感动;这一点能加强悲痛,不过也能加强喜悦。假设失物仍然为我所有,也许我就很少甚或不会看重它。

我们由此达到一个已涉及的论点。我说过,如果一件崇高的或具有肯定价值的事物,带着一种缺陷或遭到一种损害性的干犯,那么,崇高性和肯定性愈是为我们所看重,损害或干犯,简言之,否定便会发生愈加强烈的嫌恶作用。但是反过来,附带或遭受这种否定的肯定性,也能通过否定增强它的感人力。

后一种情况正是问题所在。如前所述,失物的价值尤其令我感动。还必须补充:单是被损坏的贵重物品的价值也尤其令我感动。干犯了贵重物品的持续性,也就提高了尊重。

至于其他种种事实,皆可作如是观。语云:"*De mortuis nil nisi bene*"(关于死者,能说好话,就只应说好话)。实话实说:这样才符合我们的天然感情。死者已遭遇我们心目中的大灾大难、即不复生存。这就使我们对他有了温情。

我们还会同罪犯和解,假如他受到了刑罚。我们会袒护他,似乎觉得他高尚起来,假如我们认为刑罚太苛的话。

一切灾难就这样使人同受难者和解。所谓使人和解,就是说,他身上的善良使我们感动;我们对他的尊重增长了。

这种尊重的感情,我们也可以称为怜悯。同时必须指出:怜悯不单是怜悯,它同时是尊重。我们懂得怜悯人:这个人不被怜

悯,原不成为尊重的对象。我们一面感到怜悯,一面就在行使尊重。在怜悯的感情中,同时还包含着痛苦、即嫌恶的成分。

悲剧性与“堵塞”法则

现在我们谈悲剧感情。怜悯一向被称为悲剧感情的一个或唯一的基本要素。这个名词也许不完全合式。在任何情况下,“怜悯”这个名词不是十分确切的。也可能这样认为,把悲剧感情和怜悯等同起来,未免贬低了前者。但是,问题不在名词。

无论它所处的情势如何,灾难当然为悲剧所必具;悲剧特有的快感正是和灾难相联系的。

那么,它是怎样和后者相联系的呢?上述情况首先对这一点有所启发。灾难,或按普通说法,对贵重事物的持续性的干犯,加强了对它的价值的感情。它同时赋予这种感情一种奇特的性格,一种真正的余味。

灾难加强价值感,是根据一个普遍法则实现的。我寻常称之为“心理堵塞”法则:一个心理变化、一个表象系列,在它的自然发展中,如果受到遏制、障碍、隔断,那么,心理运动便被堵塞起来、即停滞不前,并且就在发生遏制、障碍、隔断的地方,提高了它的程度。

或者另换一种说法:假定我体验到任何一件事故。但是我所体验的并不完全,只是一个部分;这是一个局部体验,根据它的性质或者按照一般的心理法则,它有待于补充或者完成。但是这种补充或者完成并非体验分所应有,或者它分所应有的是这样一种“补充”、即按照体验的性质或精神的性质,这种补充和它原不相属。所以就体验本身而言,体验是未完成的,或者是沾染上了某种异物。于是我心灵的目光便停留在这个局部体验

上,特别凝注在理应发生补充或者完成的一点上,凝注在有待于或者有求于补充或者完成的方面;它努力凝注着。

我说,"目光"凝注在这一点上。这就是说,注意力停留在这里、集中在这里;它停留和集中的限度,比这个缺陷或这个异物未被发现时更高,比体验已经完成时更高。简言之,注意力被"堵塞"了,恰如在概念中顺流的河水,在一道水闸前,被堵塞住一样。

我的室内墙上某个地方,我一向看到某一幅画。于是这幅画在我看来,是"属于"这堵墙和这个地方的。忽然有一天,这幅画不见了。于是对这堵墙的感知,便不按照它的固有方式被完成着。结果就是空地方使我诧异;它干扰着我,从我赢得一种心理重量或者一种心理容积,迥然异乎寻常。它对我具有的心理重量,比寻常这样一块空地方所有的更大,并且比它从前不挂这幅画时所有的更大。

我方才谈到,一件贵重物品的毁坏、一个朋友的死亡、罪犯的惩治等等经验,同样是未完成的经验。贵重物品曾经为我所有,我的朋友曾经生存。我曾经使用或享受过这件物品,朋友曾经为我所指望,或者曾经能为我所指望。但是这件物品现在丧失了。于是它失去和现实发生关系的存在;我能想象它,但是再也不能把它和这个关系接合起来。对物品的想象,因此是局部体验;现实关系中的存在是它所应有的,是它在这个情况下,按照经验所应有的。但是在我目前的体验中,却缺乏这一要素。死亡把我的朋友从我这里拖走以后,对于他的想象,同样缺乏按照经验为他所应有的要素、即现实的存在和他与我之间发生现实交往的可能性。

于是对失物或亡友的想象,便对我具有更大的心理重量,对他们的怀念便具有更大的强度和逼人性。

心理堵塞作为提高评价的根据

但是关于这一问题，我们必须特别注意一点。我说过，根据经验，现实关系中的存在，对我来说，本为失物所应有。但是前者为后者所应有，对我说来，并非以纯粹经验、即物品实际上存在过的状况为它的根据，而是以物品对我具有的价值为它的根据。物品被我所看重这一点，使我这样感动地要求它的现实性或对它加以实际占有。同样情形也适合于亡友。

那么，同时可以说，正是物品或朋友身上的贵重性，目前高度地引起我的注意。后果就是我高度地意识到这种贵重性，或者高度地意识到我为它要求存在的价值。这一价值逐渐移近我的目光，从而移近我的感情。物品或朋友并未在我眼中获得新价值，而是它或他的价值目前对我更高度地存在着。

在上述其他事例中，情况亦然。一个人，即使他是最大的罪犯，对于我永远是人、和我一样的人。他身上有着人性和人的贵重性。他身上有着这种对于为人之道（而且在这个词的最高意义上）有贡献的东西；所以这是最高的和绝对的、即伦理学的意义上的贵重性；他身上有着改过迁善的萌芽。连这些萌芽也具有这样的最高价值。因为他是人，或者倘若他是人，那么，在他是人这个情况下，我便要求他像人一样生活和感觉。倘若他是人，他能这样，我认为这也是人所应当的。

也许平时我没有意识到那种人的价值。在我看来，做人是一件很平常的事情。只有人的价值超过一般尺度时，我才对它有特殊的感觉。

但是因为一个人无论有罪或无辜，都将招来灾难，所以我认为，这一灾难也可能是人所应有的，就是说，我在某种情况下也

可能招来灾难。但是只有在人不成其为人的情况下,即只有在他否定了人性或“人”的属性的情况下,这种灾难才确乎是人所应有的。不过灾难会一般地落在人身上;它也会落在同我一样是人、同我一样具有人的价值的人身上。已经说过,生活和充分生活的权利也是人所“应有”的。当他在这方面被拒绝或被妨害时,我便关注到我的要求(要求他生活和充分生活)所证明的一切,即关注到他身上贵重的一切,亦即使他成为人、赋予他以人的价值的一切。这种贵重性使我感动。其中存在着“和解”,或者说,我和那个业已“赎罪”、即受难的负罪者“言归于好”。

而这个在我身上被灾难所唤醒或增强的价值感,现在连同令人嫌恶的灾难事实本身,一起构成了“怜悯”。

悲剧性的怜悯

最后还可以提出一个问题:到底是什么使我能一般地感到另一个人的人的价值呢?这一问题已经在前面回答过了。另外,在下面这个说法中,也找得到解答:我自己是人。这就是说,这种对另一个人的人的价值的感觉,是同情或者同感。从前说过,假如我不曾根据我自己本质的特征构成异己人格的形象,异己的人对我是根本不存在的。异己的人格或异己的我,是一个被限定的、客观化的、固定在我以外的世界的某一位置上的自有的我。尽管有一切限定,它的基本特征当中仍然有——我。据此,对异己的人的评价,无非是客观化的自我评价,对异己人格的价值感,无非是客观化的自我价值感。

这种客观化的自我价值感,由于看到别人的灾难而增强。我在别人身上高度地感到我自己和我的人的价值。我更高度地体验到或感受到所谓做一个人。

所以灾难就是媒介。没有什么能比灾难在同等程度上使人的价值为我所感动。在这种效果中,我们可以说,存在着人间灾难的一部分伦理学使命。但是同时,正是在这种效果中,还存在着它的全部美学使命。我重复说,我已意识到、即感觉到所谓做一个人;这种绝对价值令我感动。

被我看到的灾难在我身上造成的、对人的价值的感觉,叫做同感。同感就是感情移入、共同体验。

这种共同体验,也显著地表现在"怜悯"这一名词中。怜悯就是同情、即为灾难所唤起的同情。但是每种同情本身都是价值感,而最高级的价值感正是对人的价值感。即使是对动物的同情,也是以我们在动物身上发现或相信会发现的、人的特征为基础的。其中也存在着客观化的自我价值感。

那么,一切悲剧性的本质,"对悲剧对象的欣赏"的普遍基础,便由此得到表明。这种欣赏是从悲痛提高的快感,它的来源就是由于看到灾难而被引起的、从而是最亲切的、对异己人格的共同体验。

有人说过,悲剧人格应当凌驾众人之上。这一要求未免过苛。即使道德贫乏与败坏的人也还是人。因而他的命运、他的灾难、他的毁灭也可能是悲剧性的。命运可能对他刻薄,我们可能因此意识到他身上同样具备的人的价值。

不仅一个人肉体上的毁灭,就是他精神上的毁灭,也可能看来是悲剧性的。一个人在精神上被命运研成齑粉。他最后完全背弃了自己内在的人性。但是他身上原有过人所应有的力量。这种力量被毁坏了,于是使它的价值尤其令我们感动。

当然,必须永远考虑到:这里问题在于悲剧的快感或者悲剧的鼓舞、在于虽然悲痛,但是仍不失为快感的快感。这就是说,悲痛的要素在悲剧感情中,必须从属于积极要素、即鼓舞的要

素。否则悲剧性就会转化为厌恶、反感、畏惧。

但是和受难者的人的价值相比,这种从属又不意味着灾难不应过重。这里异乎寻常,从属并不表明一种简单的量的关系,而是另有用意;灾难在悲剧中并非为它的自身而存在,我们不愿为了看人受难而看人受难,灾难应当导向受难的人格。

当然还应说到,一个人的灾难可能表现得过火。假如灾难超过了它的美学目标,假如它不再能充分阐明人格价值,或者不再能在内心把我们和具有悲剧人格的人统一起来,开始为了自身而存在,那么,从这一点起,灾难便不再是悲剧性的了。

造形艺术和诗中的悲剧性

但是这里首要的是,灾难必须和受难者的人的贵重性发生最密切的关系。这一点使我们能从本质上区别悲剧性的不同领域。我是指用绘画或雕塑表现的悲剧性和用诗表现的悲剧性的对立。

在前者中,灾难是怎样发生的,我一无所知。它确乎存在。我依然在灾难中同时直接看见它所面临的或者它所破坏的贵重性。我也许还看见这种贵重性对于灾难的反抗力。

我也许看到拉奥孔的灾难,不过也看到昂然反抗灾难并在灾难中毁灭的力量和美德。我另一次看到死亡,但是同时直接看到正在消逝或已经消逝的旺盛的生命。或者我看见某种心灵上或精神上的事物化为乌有。我看到悲痛,但是同时看到为悲痛所打动的爱。

反之,诗的描写却能同时向我表达,灾难是怎样降临的;特别是,灾难是由于受难者本身的哪一种肯定性、由于他身上哪一种为人所理解并值得人同情的特征而发生的。

我看见人格是怎样在一种优点或者一种力量(抽象地说,力量永远是好的)的参与下,为自己决定了命运,或者为命运铺平了道路。

这里便不再单纯是怎样一种关系,即以人性和人的贵重性为一方、以灾难为另一方,在这一意义上,即我们看见的,人的贵重性为灾难所打动的关系,而是存在着一种因果关系。这种关系加强灾难对于人的贵重性的暗示。灾难不再单纯是具有人的价值的人的灾难,它是一种生发于、凭借于、依存于人的贵重性的灾难。因而我们便在更高的程度上意识到这种重贵性。

悲剧性的特殊因素

由此造成了从最一般的悲剧性质到个别地规定悲剧印象的特殊因素的过渡。这里要讲究多样性。不过一切最终归结于一点。我是指——简言之,主要因素。

对于悲剧印象,首要的是,受难者是一个什么样的人,就其本身而论,即撇开他的灾难不谈,我们能同情他、同情他身上的优点或同情他的力量到什么程度。他身上这种人的价值愈大,它便愈能被灾难所提高,我们从这种提高中也就获益愈多。

再者,还必须问到:悲剧人格的受难是怎样的深重。一个人受难越是深重,具有的深度也就越大,我们的共同体验也就沉入更深的深处。

问题还在于,人是在什么情况下受难的。人们可能由于受伤的虚荣心,或者由于更其卑劣的品质而深重受难。但是一个人受难,也可能由于他在具有较高或最高的价值方面受到打击。也许他在灾难中所执著的,实际上并没有最高的价值,但是它具有这样的特性,以致我们认为,一个人为之作孤注一掷,乃是理

所当然。——告诉我,你是在什么情况下受难,那么,我告诉你,你是什么人。

此外,问题还在于,受难者是怎样在受难,就是说,他在灾难中是怎样经受考验,他是在斗争还是软弱地沉灭,是坚韧不拔还是自暴自弃。

性格悲剧与命运悲剧

但是尤其重要的,最后还必须问到,一个人是由于什么或者为了什么而受难。

这里存在着两类悲剧性的基本对立:一个人由于善良的愿望而受难;或者由于一种邪恶的愿望而受难。他为了善良而受难,或是他为了邪恶而受难。前者是冤枉,后者多少是活该。

这就如上所述,表明了两类对立的悲剧性。我们可以称之为"祸殃悲剧"和"邪恶悲剧"。也就是说,在一种情况下,灾难是落在人头上的一种祸殃,而在另一种情况下,灾难是人本身的邪恶所招惹。"命运悲剧"和"性格悲剧"两个名词同样说明情况。在一种情况下,命运对灾难"负责",而在另一种情况下,性格对灾难"负责"。

这并不排除,在两种情况下,灾难通过命运被引起,而又通过性格被证实。人所遭遇的一切,同时见于两种情况中。人所遭遇的一切,从来没有单只以他的性格为根据的,或者从来不是所谓"必然地"基因于性格的。

在两种情况下,都有同一悲剧性的最终意义。这一意义两次都见于同病相怜的共同体验中,见于积极的感情移入中。但在两种情况下,共同体验都朝四面八方进行,因而具有多种多样的性格。

在第一种情况，在祸殃悲剧或“命运悲剧”中（它不应和文学史中特定的命运悲剧相混淆），一个人身上的某种善良获得为灾难所提高的感人力。

性格悲剧就不同了。这里是一种相反的、因此另一方面又是同类的要素，代替了上述这一要素。在这类悲剧中，恶人为了邪恶而受难。不仅事实如此。恶人还感到，灾难是一种邪恶招来的灾难。他感到自己在受惩罚。他曾狂妄地着手反抗善良，并相信会把善良打败。他眼见这种妄图破灭了。于是尽管违反意志，他承认善良正当。善良的威力在他身上、在他内心越是显示出来，他对善良的反抗便越是徒劳。

这并不意味着，“邪恶的”悲剧主角一定会领悟、承认和懊悔他的不义。他失策了；他着手反抗正义，或反抗道德上的宇宙秩序，这一妄图已经变成耻辱；他知道这一点；我们观众共同体验到这一点，所以在悲剧人格身上，和他一起或以他的名义，感受到道德的威力：这样也就够了。

最后还必须补充：这两类悲剧可能如此多样化，它们很少是彼此绝缘的。我们在悲剧艺术中，特别是在悲剧作品中，甚至处处看见它们相互转化。并且善良永远首先提供命运一个口实，使命运似乎可以理解。接着我们又或多或少地看到，这个纯粹的“口实”转化成为一种“罪愆”。

而恶人也并非绝对是邪恶的，反之，不管他是人，不管他的意志力，他身上仍然找得到人性。

“正义的理想性”与“命运的崇高性”

人们曾谈到，在“邪恶”悲剧中主宰着一种“正义的理想性”。人们继续在祸殃悲剧中找寻过这种正义的理想性，于是——也

找到了。总而言之,我们的满足毕竟应当依据于或关联到罪愆得到报应,也就是说,对悲剧人物科以一种与其罪责相称的灾难。

正义的理想性这样一个普遍原则,现在并不存在。现实的“正义的理想性”仅见于这种情况中、即灾难对于我们只是手段,帮助我们对人格、对人格价值、对其中活动着的或对人格起支配作用的善良的威力,进行富于同情的共同体验。

显然,按照这种“正义的理想性”的理论,诗人必须永远尽可能把灾难表现为罪有应得。灾难越发罪有应得,惩罚便越发显得合情合理。但是对于最大的罪犯,诗人反而减轻了他的罪愆;对于麦克佩斯就是这样,最后看来,他似乎是无意之间为恶人所裹胁,而罪行的真正唆使者,一开始就是他身旁的麦克佩斯夫人。因此,诗人没有使灾难显得罪有应得,反而提高了我们的同情的可能性。

我再谈一下另外一种有助于解答悲剧快感基础的大团圆,这种大团圆意在达到公平合理,然而有可能受到误解。

我是指这样一种大团圆:在悲剧中影响我们的,是命运的崇高性,它摧毁了邪恶,而最良好的意愿对它也无能为力。

这里要研究,何谓“崇高的命运”。倘若它是偶然或者盲目的绝对必然,那么,就毫无崇高性可言。倘若它体现在人的意愿中,那么,毫无疑问,这种人的意愿可能是崇高的,而这种崇高的意愿可能有助于悲剧艺术品的全部印象。但是就这一点来说,问题不在于悲剧艺术品的全部效果,而在于悲剧性、即在于灾难和毁灭。但是这一点,如我们已在前一章中看到的[1],是并不崇高的;除非因为给我们创造出了肯定性的事物。

---

① 指原书第六部分第三章《崇高性》。——原注

这又是指人的价值的印象而言。没有什么像人这样崇高的了。连悲剧的命运也不是作为命运而崇高，而是作为人的命运而崇高，就是说，它是作为那种教导我们从人的崇高性中理解人、理解人性的事物而崇高。它是作为那种教导我们更强烈、更深刻地感到自己是人，从而鼓舞了我们的事物而崇高。

我方才说过，同悲剧人物相对立的崇高意愿，有助于悲剧艺术品的印象。那么，一般说来，我们在悲剧艺术品面前所体验和共同体验的一切，都属于艺术品的内容。而这并不都是悲剧性的。实在说，一切不过是压缩在和归并在悲剧主角的悲剧命运之中。

批判的补遗

虽然目前对悲剧性的考察，并不打算研讨悲剧性的各种不同理论，我对这些理论仍想略评如下：

任何一种悲剧性理论，如果它要求我们在悲剧艺术品面前避开作品本身，沉湎于任何一种悲观的或乐观的世界观或人生观，或者去构思我们自己的命运，并为它的结局而庆幸，那么，它是不值一驳的。悲剧从来不"教导"我们这些把戏；反之，它只提供它所提供的一切：特定的人的行为和命运。

我这里特别想到这样一种理论，它责成我们从悲剧中掏取"抚慰性的"思想、即我们有朝一日也会进入无何有之乡，并将在那里找到一种有名无实的宁静、一种有名无实的安息和融洽。

众所周知，这种理论还同时要求我们超越诗作，继续构思悲剧主角的命运。否则我们怎么能知道主角死后应有的宁静呢？然而，我们给诗作画蛇添足的概念，恰巧不是诗。

可以同样看待这一种理论，它为了"善良"的毁灭，想这样抚

慰我们,说是善良将在来世得到报偿。事实上,这类悲剧的意义却在于,善良并不得到报偿,而是依然如故。只是我们观众被报偿了,即我们通过这种善良,获得了纯粹而高尚的快感。

这种纯粹的快感,也就是亚理士多德所归结的"净化作用"。亚理士多德说,悲剧唤起恐惧和怜悯,并随而促成这些情感的净化作用。"恐惧"在这里并不是为我们自己而恐惧,它是我们和主角一起、为主角而恐惧、而忧虑。这种恐惧,和主角一起的共同受难,实际上在悲剧中给净化了、醇化了、精致化了。这就是说,悲剧教导我们正当的恐惧和正当的同情,教导我们为值得恐惧或忧虑的事物而恐惧或忧虑,教导我们真正的人的同情。

悲剧的感情,我再说一遍,不是喜悦和嫌恶;它是独特的合而为一的感情,这里同时包含着喜悦和嫌恶,喜悦通过嫌恶而加深,因为它通过灾难而被导向人的最深的深处。

喜剧性与幽默

利普斯　著
刘半九　译

译者附识　“喜剧性种种”(Die Komik und Verwandtes)和“幽默”(Der Humor)两篇，是从作者的美学代表作《美学——美与艺术的心理学》(汉堡版，1903，卷一)第六部分《美的方式》中摘译的。

作为哲学家，利普斯认为，“科学的哲学”的任务在于研究以心理学为基础的精神科学；作为心理学家，他又认为，心理取决于“直接的经验”，即取决于对意识状态的观察和分析——他代表一个学派，反对在生理的基础上研究心理。利普斯的以“感情移入”、“共同体验”为中心内容的美学见解，是同他的这种唯心主义的哲学立场和心理学立场分不开的。

这里发表的《喜剧性种种》一文，从心理学的角度，规定了喜剧性的特性和种类，分析了喜剧感情中喜悦要素和嫌恶要素的来龙去脉；同样，《幽默》一文分析了喜剧性和幽默的区别，规定了幽默的阶段和种类。从这些规定和分析可以看出：一、作者企图纯粹在心理范围内，即纯粹通过表现者和欣赏者的主观心理现象，来解决喜剧性和幽默问题，抹煞了现实生活、社会关系作为喜剧性和幽默的源泉的决定意义；二、作者在人性论的立场上，抽象地强调所谓“人的贵重性”、“价值感情”，认为喜剧性“缺

乏人的贵重性”,因而是“非审美的”,同时根据他的“共同体验”原则,以能够提供“价值感情”的幽默代替喜剧性,来同悲剧性相对立,这样便降低了和缩小了喜剧作为批判的艺术武器的战斗作用;三、由于离开现实生活,社会关系,抽象地探讨这个美学范畴,作者对于喜剧性和幽默的特性,阶段和类别的种种划分,便多少近乎繁琐的、形式主义的概念演绎了。总之,作者的唯心主义立场,注定了他最终不能正确地解决喜剧性和幽默的实质问题,更不能促进这个美学范畴在社会斗争中的积极作用。虽然如此,作者在研究喜剧性的主观特征方面,仍给我们留下了一些独到的见解;我们在同作者划清唯物主义和唯心主义的界线之后,仍然可以对他的这些见解加以批判地借鉴。

作者的美学观点,特别是关于喜剧性和幽默的观点,在近代德国唯心主义美学思想中,是有相当重要的地位的。他的《喜剧性与幽默》(汉堡和莱比锡版,1898)一书,更详尽地阐释了他在本文中所表达的基本见解;近代德国美学界在讨论这个美学范畴时,经常把这本书同让·波尔(Jean Paul)的《美学入门》和费歇尔(Vischer)的《美学》相提并论。

喜剧性种种

优　美

我曾将不崇高、即不属于“崇高”那一类的美同崇高对比。并且我还特地提到优美。我说过,前者侧重于力量的巨大、紧张、丰富和收敛,后者则侧重于无拘无束的受用生活。优美在极致的意义上可能是崇高的;但是我们将优美和崇高对比时,却想

到专门的意义——优美在专门的意义上不是崇高的。

我这里特地再说一下，凡不是猛烈地、粗暴地、强霸地，而是以柔和的力侵袭我们，也许侵入得更深些，并抓住了我们内心的一切，便是“优美的”。这是免于苛刻、窘困、生硬的自由，不意味着无力，而意味着无争，它以内在的明了性，在本体自自然然的发展中，保持它的本色，履行它所履行的任务；前提既定，力量现存，它于是永远顺乎自然，连绵不绝，朝着可能的方向畅流下去。这是同一切分歧、踌躇、疑惑相对立，同参差、争执或矛盾相对立的“自由”。

一股力或几股交流的力，一旦纵放出来，在任何地方都不发生陡然的干预或游离，任何点上都不停顿，更不横遭挫折，完全是自然而然地向前进展，那么，这一股或这几股力沿着向前进展的线条，便是优美的。

一个身体的动作，由于可理解的动作冲动，由于动作的身体的精力，从容不迫，不矫不怯，没有陡然的干预和游离，没有躲闪和退却的支助，简言之，被赋以一种显豁的性格，畅流出来或似乎畅游出来，那么，身体的这种动作，同样是优美的。

我说过，优美并不排斥崇高性。它主要地不排斥、反之包括内在性。真正的优美具有大度；它还具有稳静和深沉。

妩媚[①]；美感中的小

相反，妩媚则更外在一些；不那么稳静，不那么深沉，也不那

---

① Die Grazie，美学专门用语，在中文中似无定译。从本文来看，作者是指同“优美”（das Anmutige）具有深浅、内外、大小之分的一种柔性美，一种神韵或风致，可泛用于诗歌、绘画、人体及建筑等方面。在一般的美学概念中，本来只分刚性美和柔性美两种；作者却进一步把柔性美再分为两种，以与代表刚性美的“崇高”（das Erhabene，又可译作“雄伟”）相对照。为了体现作者的这个区分，姑将这两种柔性美译作“优美”和“妩媚”。国内有的美学家在讨论柔性美时，曾将 Grace（英文，即德文的 die Grazie）译作“清秀”、“幽美”、“秀美”等（见朱光潜的《文艺心理学》）。

么有力;优美是不知不觉的,出乎望外的,或者必须显得这样;我不"想"做到理所当然,我却——理所当然地那样做,而且我并未意识到这一点。妩媚则相反,它可能是存心的,有意的;可能是造作的,挑逗的,撩人的和调皮的。此外,妩媚也逍遥自在,不粗暴,不费力,不生硬,不苛刻,不参差,同优美一个样。

这种妩媚大约宜于形式轻浮的洛可可①。科累佐②的一些人物是妩媚的,没有一个据我所知是优美的。拉斐尔的许多人物是优美的;没有一个据我所知,仅仅是妩媚的。

美感中的小,易于理会,以及轻松地占据我们内心,这一切最终标志出和崇高性的完全对立。一般称审美享受为一种游戏。假如我们把游戏和具有实际目的的劳动对立,我们人人有权游戏。但是我这里所说的游戏,不是和实际劳动相对立,而是和一本正经相对立的。我所指的游戏性,意味着欠缺大度、力量以及过分深沉。它是这么一回事,即给精神生活激起了一阵微波,同时,假如微波不受干扰地荡漾下去,还会唤起一种独特的、轻松愉快的喜悦感情。

喜剧性;一般的规定

有人也曾让喜剧性和崇高性相对立。但是喜剧性和崇高性并非直接相对立的。同样,喜剧性也不是直接和悲剧性相对立的。真正作为喜剧性的对立面的,却是惊人的大。喜剧性乃是惊人的小。

后一句话还须作进一步的规定。我们一般说:喜剧性是小,是较少感人性,较少重要性、严重性,故此不是崇高性,它代替了

---

① Ro—ko—ko,从法国路易十四王朝开始,到18世纪风行全欧的一种建筑、装饰风格,讲究花哨纤巧。

② 科累佐(Cotreggio, 1494—1534),意大利画家。

一种相对的大，代替了感人性、重要性、严重性、崇高性。它是这样一种小，即装作大，吹成大，扮演大的角色，另一方面却仍然显得是一种小，一种相对的无，或者化为乌有。同时，主要在于这种化为乌有是突然发生的。

这里可以区分出两种可能性。一种是：一种大或者一种较大在被期待着，而一种较小却出场了，它似乎是来满足这种期待的，但是另一方面又由于它的小，仍然不能显得是一种大。

另一种是：并非因为一种较大在被期待着，而是"按照它的自身"，即由于它的本性或者来历，或者由于和它有关系的任何想象等等，某物显得是一种大，或者作为一种大出现，但是另一方面，又丝毫没有表现成这种大，反过来在我看来倒变成一种"无"。

不过这还没有标志出本质上的对立面。这两种情况都切合上面所采用的说法：某物"装作"一种大，但看来却是一种小。

喜剧感情中的喜悦要素

喜剧感情中的喜悦要素，可以首先由此理解。这种要素具有独特的、即格外开心的性质。先前已经强调过这一点，喜剧性并非使人欢快，有如高尚的行为或者伟大的情操，而是"使人开心"。先前还补充说过，这种特别的喜悦，可能具有最紧张的性质；但是它始终和那种更庄重、更深刻的喜悦有区别；它始终是轻松的，内容贫乏的，稀薄的，空洞的；而且它始终浮在表面，是一阵与心灵无关的痒痒。

这样就可以知道，假如心灵对理解某一对象的天然敏捷性，超过了对象根据它的性质对我的理解力所提的要求，便产生了这种轻松的喜悦感。

按照方才所说，喜剧性的这种情况尤其明显。可以举"阵痛

的大山”①为例。我看见大山在阵痛，于是我期待一个巨大的、非常的、亦即对我的理解力提出高度要求的自然奇迹。我期待着它，就是说，我专心致志于它；我作好精神准备来理解它，所以在我内心腾出为着接纳它所必需的“空闲”，或者，把它根据它的性质所要求的理解力全部交给它支配。但是现在，代替巨大的自然奇迹，却出现了某种渺小的、毫无意义的东西。一只小耗子露出身来。它恰巧显露在我期待出现巨大自然奇迹的地方；它是阵痛的大山所分娩的；它是它的产儿。我所期待的，原来是这个玩意。结果，我交给被期待的巨大自然奇迹所支配的理解力，对于它竟然是恰到好处；它从我身上的全部敏捷性捡到了便宜；它因此轻而易举地被理解了，在智力上被克服了。

喜剧性的喜悦感便是这样产生的。同时，这是它得以产生的唯一方法。

嫌恶要素

但是我们还揣摹到另外一种要素，它在喜剧感情中和喜悦相关联着。我在前面不想把喜剧性和悲剧性对立起来。但是二者有一个共同点。在喜剧性中，正如在悲剧性中，除去喜悦要素，同时还存在着嫌恶要素和它的附加物。

对于巨大自然奇迹的期待，在小耗子身上得到满足。但是同时，它另一方面又没有在它身上得到满足。一个小代替了被期待的大。我的期待到这时候便落空了。而落空本身永远是嫌恶的根据。所以这种嫌恶要素，在喜剧性中，是和喜悦要素在一起的。不如说，这种要素和那种喜悦要素合而为一，构成一种新的感情，也就是喜剧的感情。

---

① 这个典故出自《伊索寓言》，又见于法国作家拉·封丹的《寓言》。

这种感情自然是各色各样的，视嫌恶要素的大小而定。但是嫌恶要素的大小，却又取决于我期待出现一个大的热切程度，取决于我一般地或者目前对这个大感到兴味的强烈或深沉程度。也许兴味并不怎么强烈或者深沉。于是嫌恶要素便或多或少地从属于喜悦要素，最后以致完全不可觉察：我便成到自己仅仅是被逗乐了。

相反，还有一种情况，嫌恶要素可能最清楚不过地被感觉到。我曾由于实际的或者道德的或者美学的理由，无条件地要求过期待对象的出现。于是喜剧感情便可能是最高的嫌恶感情了。

某人装模作样，似乎他能够并且愿意解决重大而紧要的任务，结果却成就微末或者一无所成。于是他变得"可笑"了。同时一种喜剧感情便由显著的嫌恶要素给标志出来。紧要任务本来应当解决的，而且我正要求能够解决它并对它负责的人来解决它。

最后，有一种苦的、最苦的喜剧感情；有一种灰心丧气的笑；大概发生在这类人身上：他眼见自己付出一切以求实现的意图破灭了，或者眼见自己整个生命连同一切奢望化为乌有了。

我这里提到"笑"。有人这样来提喜剧性问题："我们什么时候笑？"可以这样回答：照例是我想笑的时候，或者感到被搔痒了的时候。在这些情况下，笑和喜剧性并不相干。在另外的情况下，它却和喜剧性的确有关系；它是后者的一个天然征候。但是另一方面，它也并不必然为后者所有。我为了讲礼貌，也许忍得住笑；我却不能同时忍住喜剧感情。简单地说，喜剧性和笑是两回事。不过我们这里谈喜剧性，不谈笑。

喜剧性的想象活动

一切喜剧性的这个共同点,即喜剧对象先"装"成一个大,接着显得却是一个小或一个相对的无,——也可以这样来表述:在喜剧性中,相继地产生了两个要素;先是愕然大惊,后是恍然大悟。实际上,可以更一般地这样表述喜剧性。愕然大惊在于,喜剧对象首先为自己要求过分的理解力;恍然大悟在于,它接着显得空空如也,所以不能再要求理解力了。

愕然大惊和恍然大悟的相继发生,还制约着一个广泛的心理活动;要充分说明喜剧经验,不能不提到这一活动。注意力从什么东西满足了期待和尚未满足期待,转向了什么东西激发起这个期待;被堵塞的统觉波①倒流起来,正如这类被堵塞的统觉波到处惯于倒流起来一样。我追问:"这是怎么一回事?"这个问题还可以提得更确切些:"这怎么可能呢?"好比说,我这里看见一只小耗子,而那里原是一座大山在阵痛:这怎么可能呢?

我于是又想到大山和它的阵痛。既然这样,期待又抬头了。它将又一次落空。心理活动即刻重新开始。我这样低回往复了好一阵。波浪随着缓缓退落。就是说,喜剧性的想象活动自动消失了。

向主观喜剧性的过渡

这里又引的喜剧性例子,是指这种情况,即一种"期待"既被满足了,却又落空了。和这种情况相对立的,还有另外一种情况,这里谈不上满足和落空的期待这一概念。在若干情况下,这

① Die Apperzeptionswelle,"统觉",心理学术语,指每一新知觉对于知觉主体的以往生活经验和主体在知觉过程中的心理状态的依赖性。

一概念尤欠妥当。我们就谈谈这样的情况。

当我感到大胖子、“啤酒桶”或者“脂肪窝”[1]好笑时，我可能也会谈期待的满足和落空。我可能会说，一个人的身体究竟应当是身体，应当活泼，能适应生活机能，克尽厥职；我没有发现这一切，却发现某种窝囊、颟顸的东西，人随身携带的一团粘着脱不了身、什么用处也没有、反而妨碍他的生存和肉体机能的物质。

这时候，期待这个观念便不能按照上述情况中的含义来理解，即不能理解为期待某种东西会发生或者对我显现。

在另外的情况中，我们更谈不上期待的满足和落空。

我指的情况，是诙谐喜剧性（或简称诙谐）的情况。

某人讲了一句俏皮话。就是说：他讲了一句这样的话，这句话促使别人要求它道破一点什么，传达一个意义，宣布或证实一个真理。它在我眼中引起了这个要求。这句话一瞬间对我具有一定的逻辑重量。可是接着它又对我显出是一个以同样语音表达的游戏。同样的语音曾诱惑过我，接着它却显得逻辑上空空如也，像它本来那样，言词的重量也就跟着消失了。只要言语对我具有逻辑重量，它便对我或者我的注意力抱有要求。后来，这个要求消失了。但是注意力已经转向言词。在要求消失以后，言词就占了便宜。于是大量的注意力为言词所据有，像它所要求的那样。注意力或者对于理解的敏捷性，在分量上或者重量上超过了对于原来应当理解对象的要求，这时也会产生喜悦的感情。由于上述原因，接着产生嫌恶要素。最后，又由于上述原因，还会产生想象运动的那种低回往复。

---

① 胖子的绰号。

客观的、主观的和天真的喜剧性

这样,我们就得到两类根本不同的喜剧性。先前提到的情况是客观喜剧性的情况;俏皮话相反,属于诙谐的或者主观喜剧性的范围。如上所述,满足和未满足的“期待”这个概念更适宜于前一类喜剧性。至于后一类喜剧性,我们反而一般这样说:某物先装作一个大,后来在我们眼中变小了,或者:同一东西按照双重状态直接地相继出现;先是某种意味深长、关系重大,接着又是某种渺不足道、空空如也。

此外,客观喜剧性和主观喜剧性,像它们的名称所显示的,是互相对立的。在前一类中,一个人、一个物、一件事客观地表现成一个大,即表现成一个赋有资格、具备特征、完成了带一定重量的成就的大。但是接着它又显得并非这种资格或者特征或者成就的承受者。相反,在主观喜剧性中,一句话、一个表情、一个举动表现成一个意义、一个意旨、一个真理的承受者。它们对于我是一种思想内容的表征;这个思想内容是我给它们添上的,但是我又把它从它们那边勾销了;这句话、这个表情、这个举动在我眼中有一种逻辑重量,但是接着它们又没有这种重量。一种逻辑重量的存在和消失,便是主观喜剧性的特点。

但是最后,还有一个第三类可能性和这两类相对立:对着客观喜剧性和主观喜剧性,出现了天真的喜剧性。在这类喜剧性中,大和小的对立同时是立场的对立。假如我们也想在这里谈谈佯托和省悟,那么我们必须这样说:佯托发生在纯粹喜剧性中,但是只要我们站在一个立场上,它同时又不是单纯的佯托;我们站到另一个立场的时候,佯托便消失了,“省悟”就出现了。

这里所谈的“立场”,一方面是天真个性的立场,另一方面是我自己实际上或者表面上优越的立场。

我把一个天真的表示，好比一个儿童的表示，和童心联系起来，或者从这个立场来观察它。只要是作为童心的表现，它在我看来便是许可的，诚实的，也许还是聪明的，从而具有我认为属于童心的崇高性。但是接着我把这个表示和童心分开，再照原来的样子把它和习俗、风尚、我的优越和知识联系起来，并从这个立场来观察它。现在，它在我看来只是一种笨拙，一种冒犯，不再是聪明的，而且是愚蠢的了；它丧失了它所有的价值；和先前对照，它什么也不再是了。——这便是天真喜剧性的意义。

喜剧性的三种特性

客观的、主观的和天真的喜剧性的各色各样亚种，我这里就不细论了。我已经在另外的地方，即在我论喜剧性和幽默的书里，相当全面、系统地介绍了喜剧性的可能性，并确定了它们的特点。我这里权且引用一下这本书。

我想在本文中谈谈客观喜剧性的三种不同可能性；不过只是重复一下我在上书已经说过了的。这三种喜剧性就是：滑稽性、戏谑性和怪诞喜剧性。

滑稽性主要是一种粗鄙喜剧性，所以我们对它不是微笑，而是大笑；我们忍俊不禁，为之发噱，打起哈哈来，虽然是善意的。

但是这里要作一点补充：我们所称为滑稽的，不是天然附着或者发生在某人身上、我们从他身上旁观到的那种粗鄙喜剧性，而只是存心做作出来的那种喜剧性。滑稽性是一种故意使别人或自己显得好笑的方法。

滑稽喜剧性因此主要是开玩笑或者“打诨”的喜剧性，它表演愚蠢、笨拙、懦怯怎样自以为或者装作聪明、伶俐、勇敢，使那些特质欲盖弥彰，从而贻笑大方。

进而言之，某人以喜剧方式显出自己愚蠢、笨拙、怯懦等等，

或者使他的生理缺陷惹人发笑,或者他为了逗乐,扮演傻瓜、笨汉、胆小鬼等等,或者带某种缺陷的人,佯装出那些样子来——这也是滑稽的。

最后,以招笑的文字和图画表现的喜剧性也是滑稽的,假如它描写了、叙述了、报道了或者用图画复现了仅仅一件真实的或者佯装的笑料,假如它使一个人或者物通过表现手法显得是一件笑料,或者使他或它成为一件笑料。特别是,俏皮话按照粗鄙喜剧性的方式表现出诙谐性或者其他什么,也叫做滑稽。

由此可见,在所有这些情况下,“滑稽性”原本不是喜剧性或这些喜剧事物的一种名称,而更是我们借以称呼那种意在引起喜剧效果的人的举动的一种名称。滑稽的不是被开玩笑,而是玩笑,不是丑角装扮的愚蠢,而是他的装扮,不是文字和图画中被表现的笑料,而是这种表现;同时只有这种表现具备这种特定的内容或者以这种特定的手法引起这种特定的喜剧效果,它才是滑稽的,否则就不是滑稽的。

现在,放下这种滑稽喜剧性,谈谈戏谑喜剧性。这里,我们必须同样说:“戏谑的”这个称法,原本也不用于喜剧事物的一种特定样式或者特定性格,而是用于一种使某物显得好笑的方法,或者一种带有喜剧内容或者效果的表现方法。假如我们称谐文歪诗之类的喜剧表现为戏谑的,那么,就历史来看,通过俗语来看,这是相当合理的。

最后,喜剧表现如果以漫画、大话、鬼脸、荒唐无稽、奇形怪状、异想天开为生产喜剧效果的手段,我们便有理由称它为怪诞的。

性格喜剧和命运喜剧

还有一种区别比已经谈到的区别更其重要,应当在这里一

并谈谈。我们在前面给悲剧性区分出两种可能性:其一,悲剧主人公所遭遇的灾难是无辜的、为命运所施加的祸殃;其二,灾难是由主人公本身的邪恶招惹出来的。我们称前一种为命运悲剧,后一种为性格悲剧。这种对立,我们可以推及一般。一切“不应有”,或者是附着于一人一物本身的“不应有”,即此人此物的属性或者规定,或者是此人此物所遭受的损害或者否定。前一种情况是性格问题,后一种情况是命运问题。

喜剧性也是一种“不应有”或者否定;它在我们看来是一种化为乌有。同样,这种否定也能存在于一人一物本身中,或者也能为命运施加于此人此物身上。这两种对立的可能性,我们用相应的悲剧可能性的名称来称呼。前一种可以称为性格喜剧,后一种可以称为命运喜剧。当然,在这两种情况下,我宁可先想一想,喜剧性是人所固有的,还是他所遭遇的。

幽　　默

喜剧性和幽默

我们这里联系美学来谈谈喜剧性。不过,喜剧性本身在美学上是无关紧要的,正如灾难就它本身来说,是无关紧要的一样。前文一再说过:喜剧性是否定,是我们眼中的一种化为乌有。由此看来,我们在喜剧性中,并没有得到什么,反而是失掉什么。

或者有人会反驳:我们在喜剧性中,仍然可以得到一点什么,那就是开心。开心就是喜悦,令人喜悦的就是具有审美价值的。但是我们同样知道:并非每种喜悦都是审美的喜悦,并非每种喜悦感情都是具有审美价值的感情。

有两层理由证明,喜剧性的喜悦属于非审美的喜悦。其一:

“美的”或者“有审美价值的”这个词表明,一个被观照的对象对我具有价值,价值感是对象价值感,即被观照的客体的特有价值感。

既然如此,这就不切合喜剧性的喜悦了。因为它不是对我们称为喜剧性的对象的快感,而是对对象被牵连进去的精神活动的快感。它所以成为快感,更正确地说,娱乐,是由于这个事实,即对象似乎具有一种心理重量,另一方面却又没有,或者似乎没有;它是对我的理解活动的这种游戏的快感。

因此,对喜剧性的喜悦,显然接近于“理智上的”喜悦,后者也不是对认识对象的喜悦,而是对一种与对象有关的精神活动的喜悦,对认识的喜悦,对对象已为我所理解这一事实的喜悦。这种理智上的喜悦,当然不是由于某种东西的消失,而是由于某种东西的构成,那就是认识的来龙去脉。

同时,还可以举出第二层理由:喜剧性就它本身来说,缺乏审美的内容,缺乏人的贵重性,缺乏我们能同情地体验的生活实践。

但是,这并不妨碍喜剧因素,和患难一样,成为获得审美价值感的可能手段。它和患难一样,正好能充当这种手段,因为它是否定。我们知道,人的贵重性在被否定之后,便更令人感动,更显得意味无穷,并且更强烈地被人欣赏。

假如否定是一种喜悦性的否定,假如价值的承受者喜剧地被否定了,情况也是这样。否定通过灾难、通过被痛感到的对人的存在的干犯,产生悲剧性。同样,否定通过喜剧因素、通过对人的存在的逗乐的干犯,产生幽默。喜剧性在幽默中吸收了具有肯定价值的要素时,它便获得审美的意义。

天真喜剧性和幽默

从喜剧性到幽默的过渡，最直接地发生在我们称为天真喜剧性的那种喜剧性中，过渡在这里毋宁说是已经完成了。真正的天真喜剧性是喜剧的，同时也是崇高的。我在儿童的天真烂漫中看到了童心；这里面就有崇高性。假如我把天真烂漫和童心分开，那么，崇高性无疑地会在我的立场面前消失，或者得到否定的表现。但是天真烂漫毕竟归于童心所有。前文所说的惊愕或者堵塞，扭转了我的视线。天真烂漫越是和我对于聪明、适当、老练、优越的观念相矛盾，我的视线便越是被迫地转向童心，天真烂漫在童心中，或者作为童心的自然表现，便对我显示出一种完全不同的状态，即崇高性的状态。在喜剧程序中被抹煞的崇高性再度出现了。而且，它终于坚持下来，不再消失了；这个情况和我从自己立场所提出的要求的矛盾，便从属于这种崇高性。这个矛盾在这种从属关系中，就更使我被这种崇高性所感动。

这种从属关系发生在这样的情况下，即对照起来，一方面是我对于老练、适当、礼貌等等的要求，另一方面是儿童的天真无邪，前者的价值显示出它的本色，那不过是一种相对的价值；换一句话说，我开始意识到天真无邪的童心所特有的绝对价值了。

由此可见，这和我们在悲剧性中所遇到的情况是一样的。否定、客观事物和我的要求的矛盾，在悲剧性中，也迫使我注意到被否定或者经受矛盾的事物，使它更接近我的内心，使它的价值对我更富于感动力。

不过，悲剧性和幽默毕竟有所区别，即在前者，否定是一种真正的否定，通过祸殃、灾难的否定，而在后者，它却是喜剧性的否定。

这样就可以确定幽默的意义了。这一句词表明:一件崇高的或者具有任何人的重要性的事物,其所以被喜剧地否定,或者说,在喜剧程序中消灭,仅仅是为了通过否定,或者通过它被否定的因素来提高它的感人力。如果不这样说——它的感人力被提高了,也可以换一种说法:我对它的共同体验变得更深刻了,更见效了。

同时,这样就可以规定幽默感情的特点。这是一种在喜剧感被制约于崇高感的情况下产生的混合感情;这是喜剧性中的、并且通过喜剧性产生的崇高感。

幽默的三种存在方式

现在必须区分一下幽默概念的种种不同用法。幽默的存在方式是各种各样的。更确切地说,它有三种。

有一回,我幽默地或者带有幽默地观照了世界,观照了它的举止行为,最后又观照了我自己。在这种情况下,幽默是我本身的一种状态,一种自有的心境。喜剧性当然是由客观提供的。但是,崇高性却是我的崇高性,因为喜剧性是我所体验的或者发现的,因为是我观照地沉迷在喜剧性中。这种幽默不是审美的幽默,即不是我在对客体的审美观照中所发现的幽默。

又有一回,我在一种表现中或者一部诗作中发现到幽默,包含幽默的不是被表现的事物,而是表现方式。表现——不是一种幽默性的表现,而是带有幽默的表现。我在表现中发现崇高性超过被表现的喜剧性,这种喜剧性本身不是崇高的,而仅是喜剧的。这样的幽默是一种美学事实。

也可以说,在这种幽默表现中,幽默不是对象的事,而是诗人的事。诗人通过表现方式表示了他对世界的幽默理解和对它的同情。到此为止,这种幽默属于抒情诗的范围。抒情诗的特

点正在于，诗人在抒情诗中表示了一种特有的内心的态度，“宣布了”一种特有的理想的我。

最后，幽默对于我还能显得更客观一些（在这个词的充分意义上）：幽默在于被表现的客体，特别在于被表现的人，就是说，在他们身上不仅有喜剧性，而且有崇高性，这种崇高性通过喜剧程序而更令人感动；我看到了经过艺术表现的幽默人物。

幽默的三阶段

和这种三分法相联系的，是另一种三分法。现在不仅要对比幽默的三种不同存在方式，而且要对比它的三个不同阶段。我们称它们为和解幽默、挑衅幽默与再和解幽默。第一种是狭义上的幽默，可以说，是幽默性幽默。第二种应当称为讽刺性幽默，第三种——隐嘲性幽默[①]。

这三种幽默阶段，主要是我观照或者理解世界时可能有的幽默阶段。

首先，假如我看到世界上渺小、卑贱、可笑的事物，微笑地感到自己优越，假如我尽管这样，仍然确信我自己，或者确信我对世界的诚意，那么，我是在狭义上幽默地对待世界。

其次，假如我认识到可笑、愚蠢、荒谬事物的卑劣性、荒谬性，把我自己、把我对于美好事物以及对它们的理想的意识和这些事物相对立，并且坚持和这些事物相对立，那么，我借以观照世界的幽默，是讽刺性幽默。“讽刺”就意味着这种对立。

最后，假如我不仅认识到可笑、愚蠢、荒谬的事物，而且同时

---

① Der ironische Humor，Die Ironie 和 ironisch 在中文中似无定译。姑按这个词的通义，即“用隐语或反语讽嘲”，译作“隐嘲”。作者这里所谓的 ironischer (Humor)，是沿袭德国浪漫派弗·史雷格尔以来的传统用法，有“超脱”、“看破”、“玩世不恭”、“逢场作戏”的意味。

还意识到这些事物本身已经归结为不合理,或者终将归结为不合理[①],意识到一切"不合理"归根到底不过"聊博宙斯一笑",那么,我这时借以观照世界的幽默,是隐嘲性幽默。这里,应有的前提是,"隐嘲"以"不合理"的自我否定为特征。

由此可以清楚了解,所谓对立是狭义上的幽默表现,和讽刺表现,最后和隐嘲表现之间的对立。隐嘲表现按照前文所说,就是这样一种表现——它没有表现和解幽默、挑衅幽默或者隐嘲性幽默的任何承受者,而且表现了空虚性或者喜剧性,但是却以一种我可以感知或者可以共同体验的方式,幽默地、讽刺地或者隐嘲地对它采取心安理得的态度。

这种"幽默表现"[②],如上所述,按照它的性质,是抒情的,顺便说到,它和一般通称为"讽刺"的那种幽默表现是同时发生的。

不过,讽刺一词在这里包含了一种比前文所规定的意义较广泛的意义。假如我们满意讽刺的这个较广泛的概念,那么就可以有:一种狭义上"幽默的"讽刺,即微笑地玩弄世间荒谬事物的讽刺;一种讽刺性的讽刺,即以对于理想事物的意识的激情和荒谬事物相对立、并对后者进行惩戒、矫正的讽刺;最后,又一种隐嘲性讽刺,即——虽然同样进行惩戒、矫正,但是同时由于意识到"不合理"必将自我否定,从而本身感到心安理得的讽刺。

和讽刺一词的这种较广泛的用法相对照,这里还谈一下我们的较狭隘的概念,即谈一下和解幽默性、讽刺性和隐嘲性的区别。那么,讽刺按类别说,就是第二类"讽刺",可以说,是"悲观的"讽刺。——顺便说到,问题不在于名称。如果有人不想参加我们的定义正名,那么,他可以到处用"挑衅的"或者"未和解的

---

① (Sich) ad absurdum führen,即逻辑学中的所谓"归谬论证"。通俗的解释就是"驳倒"(schlagend widerlegen)。

② 仍指"隐嘲表现",不是指"狭义上的幽默表现"。

幽默”代替“讽刺性幽默”。

最后，同时也是最重要的，上面所说的幽默三阶段，在客观的或者被表现的幽默方面获得意义。

客观幽默的阶段；命运幽默和性格幽默

这里必须把那三个阶段并入两类幽默的对立，这种对立是从前文所确定的命运喜剧性和性格喜剧性的对立中自然地产生的。这就是命运幽默和性格幽默的对立。这一种对立恰巧同命运悲剧性和性格悲剧性的对立相对称。假如在一个人遭遇的命运的喜剧性中，这个人身上的一种人的重要性或者相对的崇高性得以显现，并且通过喜剧性提高了它的感人力，那么这时候，就可以谈到命运幽默。另一方面，假如和一个人的品质有关的喜剧性或者可笑性，显豁地说明了这种品质的人的重要性，或者使一种人的重要性正在它[①]本身中显现出来，那么这时候，就可以谈到性格幽默。

假如被表现的人格尽管遭到喜剧的命运等等，尽管在它的本质中带有喜剧性，在我们心目中仍然受到尊重，并且和喜剧要素相对照，越发对我们表现出，它本来是或者根本上是善良的、正直的、能干的或者优越的，那么这时候，命运幽默或者性格幽默就是第一阶段的幽默，即和解幽默。

在客观幽默的第二阶段，我们将明确地区分命运幽默和性格幽默。第二阶段的命运幽默、即讽刺性命运幽默的特点是这样的：幽默的承受者遭到喜剧的命运，他被嘲笑了，所以从表面看来，是被喜剧地否定了。但是，他以他对于善良与理性的意识、以他的正直与能干和喜剧命运相对立。他仍然保存他的本

---

① 指“喜剧性或者可笑性”。

色,坚持凭借自己的正确和嘲笑相抗衡,并且在内心显得比喜剧命运更强大;在他被嘲笑的时候,我们反而更爱他了。

和这种第二阶段的命运幽默相对立的,是讽刺性性格幽默:一个人的品质中的可笑、愚蠢和道德上的荒谬,装扮成为伟大;它要求承认,并且得到承认;它也许还处于光荣和体面中。但是,它脸上的假面具给撕掉了,使它赤裸裸地、一丝不挂地暴露出来。

这里,崇高或者“理想”首先存在于命运中、事件的发生过程中。命运和它的支配力量正是在揭露“不合理”中矫正着“不合理”。我们感到理想是有影响的,不是在表面、而是在内心更强大的;它让自吹自擂的“不合理”枉然地对它自吹自擂。

但是接着,我们又看到命运在人身上凝结起来。人们暴露了可笑性;他们身上的善良和能干起来反对这种可笑性,并且引起了嘲笑。

在方才自吹自擂的“不合理”感到理想的优势的时候,在“不合理”看见自己为了要求承认而丢脸或者在内心被否定的时候,问题于是又进了一步。

向隐嘲幽默、特别是向隐嘲性性格幽默的过渡,由此得到完成。

我们这里仍然先谈命运幽默。当人们无辜地被牵连进去的喜剧命运,在它的结果中自行解脱时,便产生了这种幽默。理性和善良在这种幽默中,不仅显示出内在的优势,而且显示出外在的优势。帮助这种理性和善良获得胜利的,正是喜剧命运本身。

第三阶段的性格幽默就不同了。这里我们又碰到一个人或者多数人的本质中的一种可笑性。但是“理想”战胜了他们,或者战胜了他们身上的可笑性。这些人喜剧地被否定了,或者感到自己被否定了。他们不得不承认健全理性的正当。他们最后

也变得合理了,不是出于偶然,而是因为不合理性产生了它的恶果。无理性在他们身上什么地方反驳了它自己,并且看到它是怎样的不合理;他们不得不弃绝他们不合理的品行。

论移情作用

利普斯　著

朱光潜　译

译者附识　利普斯(Theodor Lipps，1851—1914)，德国心理学家和美学家，移情说的主要代表。他的美学著作有《空间美学和几何学、视觉的错觉》(1897年)，《美学》(两卷，1903年)以及在德国《心理学大全的文献》中发表论移情作用的一些论文。"空间美学"研究一些简单的几何图形在视觉上所生的运动，力量"抵抗"挣扎之类的错觉，他认为观照者在无意中把这种错觉移置到的所观照的形象里，是由于同情作用。他虽还未用移情作用的字样，实际上已奠下移情说的基础。在后来的著作里他进一步阐明了移情作用的道理，特别着重移置"自我"(主体的生命活动)于"非自我"(对象的形象)从而达到物我同一，客观形象成为主观思想感情的表现。在近代资产阶级美学界中利普斯发生了广泛的影响。

第一部分译自1897年出版的德文原文本；第二部分载在德国《心理学大全的文献》第一卷(1903年)，根据拉多(Melvin M. Rader)的《近代美学文献》中的英译；第三部分载在《心理学大全的文献》第四卷((1905年)，根据卡里特的删节的英译本。

一、空间美学和几何学、视觉的错觉

第一章　一个实例:道芮式石柱[1]

我们可以举一个实例来对所要讨论的关于几何形式美的学说以及附带的关于几何学、视觉的错觉的学说,作一个初步的说明。

道芮式石柱自己耸立起来——像每根石柱一样。它是一个纵直的耸立的形象。这还不能说是只由于石柱的高度超过石柱的宽度。这个事实要朝其他形式上看一眼就可以清楚地看出。例如柱顶盖,宽度可以在同样的或更高的程度上超过高度。可是柱顶盖并不同样形成一个朝宽的方向伸出的印象[2]。朝宽的方向伸延并不是柱顶盖所特有的活动或功能。它所特有的功能可以不管这种高宽比例,在它的纵直伸延中仍然见出。对,它会永远取这种姿态。顶盖支撑它上面的墙壁,这种支撑无疑地是一种纵直伸延的活动。

这就足以说明问题所在了:石柱的自耸立是它的“特有的活动”。“活动”这个词是用它的全部意义:包括努力,出力,费力以及用来做一件事的耗费力量。

这种活动不是没有反活动或要克服的抵抗。这里反活动来自重量[3]。随着石柱自耸立,按照它自耸立的强度,它就克服了这重量。这重量在石柱上起作用,正和纵直伸延的反抗重量而

---

① 道芮式(Dorische)石柱,道芮式是希腊建筑风格之一,在庙宇石柱上表现为上细下粗,柱面有纵直的槽救。

② 宽的方向,即横的方向。

③ 注意利普斯把活动与反活动的矛盾对立的统一看作移情作用中一个重要因素。

耸立的活动起作用一样。但是这并不能妨碍我们在看石柱时,使我们觉得从地面上自耸立上腾到一定高度的并不是那重量而是那反抗重量而自腾起的“力量”,只有这个才是石柱所特有的活动;在我们眼中只是这种活动而不是重量才显得完成了使石柱获得它所特有的那种存在①的工作。

不仅是朝纵直的方向,就是朝宽的方向,石柱也在自伸延。但是石柱在宽的方向所完成的工作却不是伸延而是凝成整体或是界定范围②。假如没有凝成整体或界定范围,石柱就会散开成碎片,化成无形式的东西。只有这界定范围或凝成整体的活动才使石柱有形式。石柱的横平的伸延当然也可以看作“活动”,但是不像凝成整体或界定范围的活动那样是它所特有的。石柱要挣扎着冲破它的局限,但是这正足以显出局限是它所特有的活动的结果。这种挣扎着要冲破局限的活动就是加局限或界定范围的活动所压住的那种力量,就是它所克服的那种抵抗。我们如果设想石柱进一步再受局限,即在横平方面在更大程度上受到界定范围,那末,它也就会在更大的程度上挣扎着要冲破这个局限。反之,如果石柱的横平伸延的能力不受阻碍,可以无限发挥作用,这种挣扎就毫不会发生。这种能力受到阻碍不能完全实现,也就是说,向横平方向无限自伸延被局限所否定了,这就只会引起伸延与界定范围之间的紧张,即石柱的内在情况。③ 就在这个意义上,界定范围的活动在这里是石柱所“特有的活动”。

最后我们可以把这两方面结合在一起来看。石柱上凡是威

---

① “那种存在”(或生命)即石柱耸立上腾的形象。

② “凝成整体”把各部分凝聚在一起,不至成为一盘散沙。“界定范围”指仿佛有什么把它围起来或圈起来。

③ 这段所说明的还是活动与反活动的对立统一。

胁到它的纵直情况的东西以及凡是威胁到它的横平情况的东西[1]都可以从同一个观点看得很清楚。重量对纵直的界定范围(界限)以及横平的界定范围(界限)都同样可以摧毁。反之,姑假定横平的界定范围和纵直的伸延都发生了。这时石柱在横平的方向就凝成整体,在纵直的方面也就因而耸立上腾。这就是石柱所"特有的活动"。石柱并不是一个物,这个物凭重量会自己崩塌,会朝横的方向自己膨胀起来;而是一个意象[2],这个形象不顾重量而且在克服这重量中自己凝成整体和耸立上腾。或则换一个方式来说,我们姑且把石柱的印象丢开,且追问在概念上石柱所要完成的是什么运动,或是它所用的力是用在什么东西上面,这时我们就会看出石柱是在我们的思想或幻想里继续收缩而在纵直的方向则继续增长。在我们心里相反的观念不会发生,否则石柱就不会好看。

这就向我们提供了一个心理的事实,如果就这个事实加以更精细的研究,它又可分为两方面。

石柱的形式实际上只是存在着,对于我们的观念来说,却由某种机械的条件而获得它的存在。它不是单纯地存在着,而是在变化着,不是变化一次,而是在每一顷刻都在重新变化着。总之,我们使石柱成为一种机械的解释的对象[3]。我们这样做,并非出于意志,也不是经过反思,而是一旦对石柱起了知觉,立刻就作出机械的解释;这样一种形式或空间存在方式

---

① 指下文的重量(或压力)。

② 利普斯在这段里说明移情的对象不是实体而是外形或"空间意象"。这是沿用了德国古典美学中"存在"与"显现"的分别。

③ 利普斯在本书里所用的"机械的"一词都应理解为"动力的"。"机械的解释"即把石柱的形象看成仿佛是有生命的,能进行各种活动的。虽叫做"解释",其实是在无意中进行的。机械的(动力的)解释和下文所说"人格化的解释"是相辅相成的。

可能产生的无数经验的观念立刻就结合到这次所知觉到的形式上去①。

但是紧接着这方面的心理事实就是第二方面的心理事实。② 外在于我们的机械的事件并不是世间唯一的事件。还有一种在每一个意义上都和我们更密切相关的事件,这就是在我们自己身上发生的事件,和外在的事件是相类似或可相比拟的。我们都有一种自然倾向或愿望,要把类似的事物放在同一个观点下去理解。这个观点总是由和我们最接近的东西来决定的。所以我们总是按照在我们自己身上发生的事件的类比,即按照我们切身经验的例比,去看待在我们身外发生的事件。

每逢我们说到有一种"力量"藏在某个事物里或是造成某个事件的原因时,我们就已在运用这种看待事物的方式;每逢我们让一种"努力"或"倾向"实现于一个事件里,在每一种"作为"和"承受",每一种"主动"或"被动"里,这种看待事物的方式或许显得更清楚。这种向我们周围的现实灌注生命的一切活动之所以发生而且能以独特的方式发生,都因为我们把亲身经历的东西,我们的力量感觉,我们的努力,起意志,主动或被动的感觉,移置到外在于我们的事物里去,移置到在这种事物身上发生的或和它一起发生的事件里去。这种向内移置的活动使事物更接近我们,更亲切,因而显得更易理解。

使我们感到愉快的并不是"力量"、"努力"、"活动"这类一般观念所指的那种一般性的生气灌注。每一件机械的事件都有它的特性或特有的完成方式。它可以比较容易,较少障碍地完成,

---

① 指目前形象暗中引起过去无数类似经验的联想。

② 以下说明"人格化的解释",即以己度物,经过情感的移置,化物为人。

也可以比较难，要克服较严重的障碍才能完成；它所要花费的力量可以或多或少。这种情况就使我们回想起自己所经历过的与它虽不同而却相类似的过程，使我们回想起自己发出同样动作时的意象以及自然伴随这种动作的亲身感到过的情感。像是"轻易"完成的机械的事件就提醒我们自己在实现无阻碍的轻易的动作时的情况，至于一种活动如果要费更强烈的有生"力量"，它就会提醒我们自己付出同样大的意志力时的情况。与此结合在一起的还有轻易情况下自己生命活动中自由自在，轻易愉快的感觉，以及困难情况下的一种性质虽不同而强度并不减弱的对自己力量的愉快感觉①。

这种情况发生并不经过任何反思。正如我们并非先看到石柱而后按照机械的方式去解释它，那第二种方式的解释，即"人格化"的解释，亦即按照我们自己的动作来测度客观事件的方式，也并非跟着机械的解释之后才来的。石柱的存在本身，就我所知觉到的来说，像是直接的，就在我知觉到它那一顷刻中，它已显得是由机械的原因决定的，而这些机械的原因又显得是直接从和人的动作的类比来体会的。在我的眼前，石柱仿佛自己在凝成整体和耸立上腾，就像我自己在镇定自持和昂然挺立，或是抗拒自己身体重量压力而继续维持这种镇定挺立姿态时所做的一样。我简直无法对石柱起知觉，除非这种活动像是直接就存在于所知觉的对象里②。

以上所指出的情况虽不能产生道芮式石柱的全部审美印象，却也产生了其中的一部分。这个道芮式石柱的凝成整体和耸立上腾的充满力量的姿态对于我是可喜的，正如我所回

① 注意这里所说的仍不离下意识中的联想作用。

② 这段说对形象的知觉，"机械的解释"和"人格化的解释"都是一次完成的，并不能分为三个阶段。

想起的自己或旁人在类似情况下的类似姿态对于我是可喜的一样。我对这个道芮式石柱的这种镇定自持或发挥一种内在生气的模样起同情,因为我在这种模样里再认识到自己的一种符合自然的使我愉快的仪表。所以一切来自空间形式的喜悦——我们还可补充说,一切审美的喜悦——都是一种令人愉快的同情感①。

第二章　空间作为审美的对象②

……当道芮式石柱自己耸立上腾时,究竟是什么东西发出这种耸立上腾的动作呢?是石柱所由造成的那大块石头么?是石柱的物质承担起这种活动或这种内在的姿态么?……

……自己耸立上腾的不是那石柱本身而是石柱所呈现给我们的空间意象。现由弯曲、伸张或收缩那些动作的是些线、面和体形,而不是由那些线所撑持的、由那些面所围成的或把一种物体空间填塞起来的物质堆。也只有这些线、面和体形对于审美的观照才是"负重下压的东西"。负重下压的并不是屋顶,只有屋顶的面才下压或是服从一种向下沉的倾向。

这里所讨论的空间只是在一个基本点上和一般几何空间不同。如果这空间不是一种充满力量的有生命的空间。自弯曲之类现象就不会发生。空间对于我们要成为充满力量和有生命的,就要通过形式。审美的空间是有生命的受到形式的空间。它并非先是充满力量的有生命的而后才是受到形式的,形式的构成同时也就是力量和生命的形式。

---

① 注意利普斯在"空间美学"里还未用"移情作用"的字,只用同情来解释感情移置的现象。

② 这章进一步说明审美的对象不是实体而是意象。

这种情形是不足为奇的。米雍的回身向着的掷铁饼者①弯着腰，伸着胳膊，头向后转着。这一切动作都不是制成雕像的那块大理石而是雕像所表现的那个人所发出的。对于我们来说，这个人在雕像上并没现出实体而只现出形式或像是人的空间意象，只有这个空间意象对于我们的幻想才是由人的生命所充塞起来的。大理石只是表现的材料，表现的对象却是禁闭在那空间中的生命。

石柱的情况也是如此，大理石只是表现的材料，对象则是禁闭在空间中的生命，……所不同者石柱的空间形象不是从具体现实中某一地方取来的。在石柱与雕像里大理石所演的角色和演员在戏剧里所演的角色是一样的。演员今天演一个国王，明天演一个乞丐，今天演一个健康的人，明天演一个带伤生病、命在垂危的人。但是演员本人既不是国王，也不是乞丐。我们看到死在台上的也不是他。如果有人以为死的就是演员而忙着去救护他，他对于艺术作品就显示出很少的理解。……

二、移情作用，内摹仿和器官感觉"器官感觉"②

我在这篇论文里将讨论一般的移情作用。我所说的话适用于移情的外射，对象可以是一些特定种类的事物，特别是人的各种运动，姿势和位置，不管这些是现实生活中的还是在雕刻中表现出来的，也可以是建筑的各种形式。

审美的欣赏是一种愉快或欣喜的情感，随着每次个别情况

① 米雍(Myron)是公元前5世纪的希腊雕刻家，《掷铁饼者》是他的杰作，已损坏，现藏罗马朗切洛蒂宫的是修补后的复制品。

② 一般指身体各器官变化的感觉，特别是筋肉运动的感觉。内脏方面感觉（例如饥饿）亦属此类。

带有独特的色调,也随着每个新的审美对象而时时不同——这种情感是由看到对象所产生的。在这种经验里,审美对象总是感性的,这就是说,用感觉的方式认识到的或想象出来的,它就只具有这样的性质。在一个美的对象前面我感到一种欣喜的情感,这句话就等于说,我感到这种情感,是由于看到那美的对象所直接呈现于我的感性知觉或意象。我感到这种情感,是当我观看这个对象,也就是对它注意得很清楚而把它一眼摄进知觉里的时候。但是在审美的观照里,只有审美对象(例如艺术作品)的感性形状才是被注意到的。只有这感性形状才是审美欣赏的"对象"(客体);只有它才和我"对立",显得是和我自己不同的一种东西,对这种东西,我以及我的愉快的情感发生了某种"关系"。正是由于这种关系,我才感到欣喜或愉快,总之,才在欣赏。

审美欣赏的"对象"是一个问题,审美欣赏的原因却另是一个问题。美的事物的感性形状当然是审美欣赏的对象,但也当然不是审美欣赏的原因。毋宁说,审美欣赏的原因就在我自己,或自我,也就是"看到""对立的"对象而感到欢乐或愉快的那个自我。

这话的意思首先是:我也许还不只是感到欣喜或愉快,而且还感到与寻常不同的刺激。我无疑地还要感觉到自己在努力,使劲,起意志或是奋发以及其他活动。在这种努力或使劲之中,我感觉到自己在抵抗或克服某些障碍,或许也屈服于某些障碍;我觉得仿佛在达到一个目标,满足我的追求和意志,我感到我的努力在成功。总之,我感到一种复杂的"内心活动"。而且在这一切内心活动中我感到活力旺盛,轻松自由,胸有成竹,卷舒自如,也许还感到自豪,如此等等。这种情感总是审美欣赏的原因。

从此可见，这原因是处在审美欣赏对象和欣赏本身[1]的中途上。首先就应注意到这一点：上述那些情感并不像欣赏中快感那样，即并不要有美的事物作为对象。在对美的对象进行审美的观照之中，我感到精力旺盛，活泼，轻松自由或自豪。但是我感到这些，并不是面对着对象或和对象对立，而是自己就在对象里面[2]。

同理，这种活动的感觉也不是我的欣赏的对象，即不是我从美的对象中所得到的快感。面对着我认为美的感性对象，我确实感到欢乐，但是我之感到愉快，也确实不是对所体验到的活动或力量等所起的反应，或是面对着（看到）这种活动，力量等。这种活动不是对象的（客观的），即不是和我对立的一种东西。正如我感到活动并不是对着对象，而是就在对象里面，我感到欣喜，也不是对着我的活动，而是就在我的活动里面。我在我的活动里面感到欣喜或幸福。

我自己的活动当然也可以变成对于我是客观的，那就是当它已不复是我的现实活动，而是在回忆中观照它。但是这时它已不再是直接经验到的，而只是在想象中追忆到的。这样，它就是客观的。这种想象到的活动，或则更一般地说，这种想象到的自我，也就能成为我的欣喜的对象。但是这不是我们现在所讨论的；我们现在所研究的只是直接经验到的活动，成功，力量，自由等等。

欣喜的“对象”这个词在这里是用一种完全限定的意义。它也可能按照一种较宽广的意义来用；如果这样用，欣喜的“对象”

① 即由审美对象过渡到欣赏活动，须经过由移情作用产生的情感，如活力，自由，自豪等感觉。

② 我面对着对象时，主客体对立；我在对象里面时，主客体同一。只有在后一情况下才产生移情作用。

就会是我从它那里获得欣喜的东西,也就是说,它是我的欣喜所涉及的东西,同时也是这欣喜的理由。

用作这个意义时,审美欣赏对象的问题可以有两重答案。从一方面说,审美的快感可以说简直没有对象。审美的欣赏并非对于一个对象的欣赏,而是对于一个自我的欣赏。它是一种位于人自己身上的直接的价值感觉,而不是一种涉及对象的感觉。毋宁说,审美欣赏的特征在于在它里面我的感到愉快的自我和使我感到愉快的对象并不是分割开来成为两回事,这两方面都是同一个自我,即直接经验到的自我。

从另一方面说,也可以指出,在审美欣赏里,这种价值感觉毕竟是对象化了的。在观照站在我面前的那个强壮的、自豪的、自由的人体形状,我之感到强壮、自豪和自由,并不是作为我自己,站在我自己的地位,在我自己的身体里,而是在所观照的对象里,而且只是在所观照的对象里。

因此,我可不可以这样说:审美的欣赏的对象同时也就是审美欣赏的根由?我还可以就这对象的特征作双重界定。第一,所讨论的对象是那强壮的、自豪的、自由的自我,但不是单就它本身来看的自我,而是把自己对象化了的自我,这也就是说,和那个凭感官认识到的人体形状打成一片的自我。其次,审美欣赏的对象就是这个凭感官认识到的观察到的人体形状,不是单就它本身来看的人体形状,而是我在我自身里面感觉到和体验到的那种人体形状,那种强壮的、自豪的、自由的自我。

审美快感的特征从此就可以界定了。这种特征就在于此:审美的快感是对于一种对象的欣赏,这对象就其为欣赏的对象来说,却不是一个对象而是我自己。或则换个方式说,它是对于自我的欣赏,这个自我就其受到审美的欣赏来说,却不是我自己

而是客观的自我[1]。

这一切都包含在移情作用的概念里，组成这个概念的真正意义。移情作用就是这里所确定的一种事实：对象就是我自己，根据这一标志，我的这种自我就是对象；也就是说，自我和对象的对立消失了，或则说，并不曾存在。

移情作用如何成为可能的呢？[2] 要解答这个问题，就须先假定情感的内容或对象与直接直觉到的主体的态度或情感这两方面截然分别是完全明显的。但是这里姑只讨论这种对立中的一个方面。

我对一种颜色起一种感觉。这种颜色属于一个凭感官认识到的对象。或则换一个例子来说，我感觉到饥和渴。这两种情感，即我的感觉的这两种内容，属于我的身体。它们是作为这种凭感官认识到的对象的定性，作为身体器官的变化，而被感觉到的。

至于我所感觉到的行为，活动，努力，挣扎，成功，情形却不同。这些都属于自我，而且就是自我或是组成自我。我感觉到我自己在活动。它们绝对不属于一种凭感官认识到的对象或是在想象中回忆到的对象，总之，不属于和我分隔开来的一种对象。

正是由于这个理由，这些性质可以属于任何物质对象。它们以及和它们连在一起的自我（也可以说，自我以及和自我连在

---

① 利普斯既然把移情作用中的情感看作快感的原因，而且这种情感实际上是对象在主体上面引起而又由主体移置到对象里面去的，所以他就认为欣赏的对象还是主体的"自我"。这种"自我"和主体的实在的自我（在现实中生活着的"自我"）不同，它是移置到对象里面的（所以说它是"客观的"），即感到努力挣扎，自豪，胜利等情感的"自我"。这种"自我"又叫做"观照的自我"或"理想性（观念性）的自我"。

② 自此以下，利普斯分析一般的移情作用。

一起的它们)属于只要我停下来观照它,就会感觉到我自己和我的主观心情和它不可分割地结合在一起的那种对象。不过我对这些情况以及与这些情况相关的移情作用的意义,还要作更明确的界定。

我把我的手膀伸直,或是使我的手膀继续维持伸直的状态。在这样做的时候,我感觉到活动,也就是说,我感觉到我自己在努力,挣扎,努力获得成功,满足。

这里我可以说,我是在我的手膀里感觉到我自己在活动,努力,挣扎,达到目的。但是就完备的意义来说,这种活动并不发生在手膀里,也就是说,不是和对手膀的观照或被观照到的手膀紧密联系在一起的。无宁说,它是和我的心情(如果我是随意伸直手膀)或我心中所悬的目的(如果我是为着要达到某一目的而伸直手膀)联系在一起的。这种随意或抱着目的是和我对手膀的观照或在进行观照的我自己都有分别的事情。……它属于与观照的自我有别的我的人格,即有别于作为对象的我的人格①。这也就是说,在这种情况之下,我的活动并不是在完备的意义之下"属于"那伸直的手膀,而是以某种方式,但是不是以审美的方式,经过移情作用移置到那手膀里②。

现在我们把情境改变一下。我的手膀自由地伸直到一段时间之后,我就感觉到一种欲念,一种冲动,一种"强迫力"要把它垂下。这个欲念,是在手膀里起源的,我觉得这个欲念是从手膀来的,是由于手膀的伸直姿势,所以它位于手膀之内,或则说,它的根由是在手膀里。在这种情况之下,那挣扎也是我的挣扎。

---

① 据德文原文,应译"我的'实在的'人格"。

② 我在伸直的手膀里的活动感觉是移情作用,但还不是审美的移情作用,因为这活动是由自我发动的而且是由自我感觉到的,自我与手膀还辨出是两回事。自我与对象的对立还存在。——英译文原注。

但是正是我的这种挣扎是我在我的手膀里感觉到的。因此，我可以说，手膀挣扎着向下垂。等到手膀垂下了，手膀的这种挣扎就达到了目的。所以下垂就是它的（手膀的）活动。

让我们把情境再弄复杂一点。在伸直的手上托着一块石头。我感觉到这种挣扎（这种挣扎也还是"我的"挣扎）是石头压力的结果或是施压力的石头的结果。因此我说，那石头在挣扎。等到石头落下去时，落就是石头自身的一种活动。石头凭自己的力量落下。

在这两种情况之下，我们就较接近审美的移情作用了，但是还没有达到它。我们姑且特别注意前一种情况。这里我的挣扎并不完全是手膀的事。我不能说：当我观照手膀和它的伸直姿势时，只是作为我的观照的结果，挣扎才跳进我的意识里。它也是从一种[和观照]完全不同的东西里起来的，就是从手膀继续伸直对我所生的影响，从我的不舒适的感觉起来的。这种不舒适的感觉也是和被观照到的自我完全不同的一种因素。那挣扎就其来自手膀来说，在手膀里并找不到它的根由，而是在我心里由动机推动的。它并不是我的在手膀里面的挣扎，而是我的面对着手膀的挣扎，亦即从外面来的针对着手膀的挣扎。石头下垂的情况与此类似。①

现在我用旁人的手膀来代替我自己的手膀。② 我看见，另一人的手膀伸直了。假想那伸直的姿势看得出是自由的，轻松的，稳定的，带有自豪感的。或则更一般地说，我看见一个人在发出某种活跃的、灵巧的、自由的或大胆的动作。让这些动作作

---

① 换句话说，这两种情况下所包含的不舒适感使我意识到我怎样受到影响以及主观的发动情况和我的活动。我意识到我自己是和对象分开的。——英译文原注。

② 自此以下，利普斯分析审美的移情作用。

为我的聚精会神的对象。

这时我也感觉到一种挣扎。很可能,我使这种挣扎达到目的,我摹仿这种动作。在这样做的时候,我感觉到在活动,在使力,在抵抗障碍,在克服,以及成功的欣喜。我实在地感觉到这一切,并非只在想象。

在这种情况之下也有两种可能。所说的摹仿可以是出于意志的,这就是说,我也很想感受到那另一个人所表现的那种自由、稳定和自豪的感觉。在这种情况下,我离审美的移情作用还是很远。我的挣扎和动作的直接根由并不在被观察到的动作,而是上述的欲念。这种欲念仍然是和被观照的手膀以及观照的自我都不同的东西。

最后,假想所说的摹仿是不出于意志的。我愈聚精会神地去观照所见到的动作,我的摹仿也就愈是不出于意志的。倒过来说,[摹仿]动作愈是不出于意志的,观照者也就愈完全地处在那所见到的动作里。如果我完全聚精会神地去观照那动作,我也就会完全被它占领住,意识不到我在干什么,即意识不到我实际已在发出的动作,也意识不到我身体里所发生的一切;我就不再意识到我的外现的摹仿动作。

在这种情况下,挣扎和努力的感觉却仍存在于我的意识里,仍然有一种活动,努力,内部成就和成功的感觉,仍然有一种"内摹仿"的感觉。

对于我的意识来说,这种内摹仿只在所见到的对象里发生。努力,挣扎,成功的感觉就不再和我的动作联系在一起,而是只和我所见到的那个客观的物体动作联系在一起。

但是这还不够。在这种摹仿里我的内部活动是在双重意义上只和所见到的对象联系在一起。第一,我所感觉到的活动,据我的体验,是完全来自对所见到的动作的观照,它直接地而且必

然地和这观照联系在一起，而且只和这观照联系在一起。

其次，我的活动的对象并不就是我自己的活动(这和所见到的活动不同)，而只是我所看到的这个活动。我感觉到我在这动作里或在这发动作的形体里活动，并且由于我把自己外射到那个动作的形体里，我感觉到我自己也在使力完成那个动作。此外别无办法；因为在假定的条件之下，就不能有其他动作，就只有将所见到的动作，作为我的意识的对象。

总之，这时我连同我的活动的感觉都和那发动作的形体完全打成一片，就连在空间上(假如我们可以说自我有空间范围)我也是处在那发动作的形体的地位；我被转运到它里面去了。就我的意识来说，我和它完全同一起来了。既然这样感觉到自己在所见到的形体里活动，我也就感觉到自己在它里面自由、轻松和自豪。这就是审美的摹仿，而这种摹仿同时也就是审美的移情作用。

这里必须把全部重点摆在对于我的意识是存在的那种“同一”上面，必须按照最严格的意义来理解“同一”。

在出于意志的摹仿里，我看到动作，体会到发动作者心里如何感觉。对于另一人所经历的活动以及他的自由和自豪，我心里有一种意象。另一方面，我也经验到我自己的动作，感觉到我自己的活动，自由，自豪等等。

与此相反，在审美的摹仿里，这种[主客的]对立却完全消除了。双方面只是一体。那单纯的意象不再存在了，代替它的是我的实在的感觉。正是由于这个缘故，我才感觉到自己在另一个人的动作里也在发出这个动作。

在这种“审美的摹仿”里，情况很类似我自己的一个非摹仿性的动作。其中唯一的分别似在于在审美的摹仿中我意识到在做一种动作，而这种动作实际上是另一人的动作，事后回想，也

看得出它是另一人的动作。

但是在这番比较里最重要的分别却被忽视了。在两种情况之下,我的内部活动(我的挣扎和成功,换句话说,所体验到的我的挣扎的满足感)诚然是我自己的活动。但是在两种情况之下,发动作的却不是同一个自我。在非摹仿性的动作里发动作是我的"实在的"自我,是我的全部人格(按照它当时的实际情况),连同它的一切情感,幻想和思想,特别是那个动作所由起的动机或内在机缘。在审美的摹仿里就大不相同,自我却是一种观念性(或理想性)的自我。这个名词不很清楚。这个"观念性"的自我也是真实的,但不是实际"实践性"的自我。它是观照的自我,只流连在和沉没在对于对象的观照里①。

到此为止,我们一直在把审美的摹仿看作既是一种内部活动,也是一种外表活动,意思是说我显露地摹仿我所看到的动作。但是动作的这种外表方向的完成却可能不成为事实。

这有些不同的理由,例如对礼貌或仪表的考虑。主要的阻力是这类运动在实践中是荒唐的,无用的,或是实际上行不通的。

例如我在剧场里座位上看台上所表演的一种舞蹈。我不可能去参加舞蹈。我也没有舞蹈的念头,我没有那种心情。我的位置和坐势也不容许发生任何身体动作来。但是这并不能遏止我的内部活动,遏止我随着观看台上表演的动作时所感到的那种挣扎和满足。

每一个挣扎(或努力追求)在本质上当然都是为实现目的的挣扎。但是这种实现在上例里也并不是没有。我体验到实际的动作。我见到那动作就在我面前进行,当然不把它作为我自己

① 卡里特所用的英译文作"只在对于对象的流连观照里存在着"。

的动作。但是审美的摹仿的特点就在于此，旁人的活动代替了自己的活动。说到这里，人们可以提出这样的意思：导向一种身体的努力挣扎之得到实现当然不在于对那动作获得一种视觉的意象，而在于体验到一些运动感觉，例如随着运动而产生的筋肉紧张和关节摩擦之类感觉。①

我要通过把以上所说的话说得更明确些，来答复这种意见……

按照审美的摹仿的本性，它所要达到的目的主要在于引起自我的活动。它的最后基础就在于向自我活动的本能的冲动。但是按照向这种审美摹仿活动的冲动的本性，要有自我活动的欲念也可以在对解除摹仿欲念的那种动作所进行的观照中得到满足。这样，这种摹仿欲念就无需再求满足，特别是不再要求自己身体上发生运动时所产生的那种满足。对所见到的动作的观照就引起指向相应的自我活动的倾向；所谓"相应的自我活动"是指如果这种动作是由我自身发出的，我就会感觉到的那种自我活动。这种自我活动的倾向同时在观照中也得到实现。我如果愈聚精会神地观照，这种倾向也愈定会得到实现。"聚精会神"就可以解放上述自我活动倾向，或是在我身上消除使它得不到实现的障碍。对于每一个倾向来说，只要防止它实现障碍消除了，它就会得到实观，或则用正面的话来说，只要倾向是自由的，可以随自己去决定，它就会得到实现。倾向的意义本来就是如此。……

我说，在对旁人动作的观照里，指向"相应的"自我活动的倾

---

① 利普斯承认移情作用里有内摹仿，但是否认内摹仿的运动感觉对审美效果发生影响，这是他和谷鲁斯派的基本分歧所在。下文所驳的正是针对谷鲁斯派的主张，他的主要理由是运动感觉会破坏审美的移情作用所要求的聚精会神和主客体同一。

向既被唤醒而又得到满足。就是因为这个缘故,就不再需要实际运动经验所产生的那种满足。……

在审美的摹仿里,我愈在观照中把全神贯注到审美对象上,我也愈不大意识到筋肉的紧张或一般器官感觉。对这类感觉的关注在我的意识中完全消失了。我是完完全全地被带到这类经验的领域之外了。

事实是如此,而且也必然如此。器官感觉都是客观的经验,而这一类的客观经验必然要和其他类客观经验相竞争。举例来说,这句话的意思就是:我愈聚精会神于对审美对象的观照,我的身体状况的感觉也就愈从意识中消失去——因为我的身体状况是和审美对象毫不相干的。

意识转向身体状况之外这个事实就排除了某些可能性:首先是我的身体状况的感觉和我从审美观照中所得到的那种活动感觉就不可能变成同一了;其次是我看到审美对象所感到的欣喜在事实上就不可能全体地或部分地成为对这些身体状况的欣喜了;最后是我对审美对象的欣喜就不可能全体地或部分地由这些身体状况的感觉所组成了。……

一个对象的美在任何时候都是这一对象的美,从来不是这一美的对象以外的另一事物或不是这对象的某一组成部分的事物的吸引力。这句话特别指我的身体状况所生的快感——我的身体既然和所观照的对象毫不相同,也许还和它在空间里隔得很远——不能由我感觉这审美对象所生的快感。身体状况所生的快感只有在我注意到身体状况时才会感觉到。说一件东西是愉快的就等于说我心眼注视到这对象时感到一种快感。但是我在注意到我的身体状况或身体器官活动过程时所感到的快感,和我不注意器官活动过程而全神贯注到审美对象上面时所感到的欣喜,决不能全体地或部分地同一起来。总之,A 不能等于

非 A。

移情作用所指的不是一种身体感觉，而是把自己“感”到审美对象里面去。

以上所说的话都假定审美观照的对象是人的一种动作，姿势或仪表。但是在其他事例中的移情作用在性质上还是一样，例如在对建筑形式的观照里。在看一座大厦时，我感到一种内心的“扩展”，我的心“扩张”起来，我对我的内部变化起了这种特殊的感觉。与此相关的有筋肉紧张，也许是胸部扩张时所引起的那种筋肉紧张。只要我的注意力是集中在这座宽敞的大厦上面，上述那些感觉对于我的意识当然就不存在。但是这个事实很可能不能防止一位美学家把这种内心扩张的感觉和这种身体扩张加筋肉紧张的感觉混为一谈。因为在这里，语言的习惯用法很有道理地都用同一个名词①，正如想喝水时说“渴”，想报仇时也说“渴”之类情形一样。

但是这一切都只是意义的混淆。按事实真相，姑就我的经验来说，我在审美观照中完全不意识到我自己身体状况的感觉。

是否我归到观照对象上去的那些器官感觉或许对审美欣赏毕竟有些意义呢？我对这种看法仍然坚决地反对。我在看到一座表现一个人正在起立的雕像时，一个实在的人在起立时所例有的器官感觉，和我自己的器官感觉一样，对于我的审美观照都是不存在的。我从那座雕刻形象里所立刻直觉到的是它的发动意志，它的力量，它的自豪。只有这个对于我的观照才是直接现在所观照的对象上面的。除直接现在观照对象上的东西以外，就绝对没有什么是属于审美对象的。至于这样起立的人如果是一个真人，他一定会觉到什么样的器官感觉，这种想法只是由我

① 指“感觉”。

在回思时所加上去的一个因素。

还不仅此,这种器官感觉简直是不能引起兴趣的……除非它们碰巧是使人痛苦的。在这种情形之下,我也很可能意识到它们。只是这就意味着纯粹审美欣赏的消失。

例如我如果看见一位舞蹈家用脚尖舞蹈,我对她必然感到的不愉快的感觉的印象就会闯进意识里来。因此我就被从审美观照的状态中推出去了,倒不是因为那感觉的不愉快性,而是因为那感觉本身。悲哀也是不愉快的,但是一个形象所现的悲哀却不至打断审美的观照。这里的悲哀是经过移情的。

一个饥饿者的表现并不就是饥饿的表现,只有他对饥饿怎样感觉的方式才被表现出。在审美的观照里我所分享的只是这个情绪的方面。但是通常造成这种心情的饥饿中的身体方面的搅扰不宁却是出于理智的测度。

总之,任何种类的器官感觉都不以任何方式闯入审美的观照和欣赏。按照审美观照的本性,这些器官感觉是绝对应排斥出去的。

使美学逐渐从专注意器官感觉这种疾病中恢复过来,这就是科学的美学的职责,这对于科学的美学的健康发展也是必要的。

三、再论"移情作用"

说一种姿势在我看来仿佛是自豪或悲伤的表现(或则说得更好一点,它对于我或我的意识实在表现了自豪或悲伤),这和说我看到那姿势时自豪或悲伤的观念和它发生联想,是很不相同的。如果我看到一块石头,软硬之类观念就和我这一知觉发生了联想;但是我决不因此就说,我所看到的石头或是在我想象

中的石头“表现”出硬或软。相反地，我说我在观照时所见到的石头是硬的或软的。反过来说，我却不说那姿势是自豪的或悲伤的，如果我那么说，我心里明白我并没有把我的意思表达得很精确。我明白较好的说法是：它是一种自豪或悲伤的姿势，这就不过是说：它这种姿势表现出自豪或悲伤。……姿势和它所表现的东西之间的关系是象征性的……这就是移情作用。

凡是只以普通意义的联想的关系而与所见对象联系在一起的东西都不属于纯粹的审美的对象。浮斯特的苦恼和绝望使我们感到不愉快，这件事实却不妨碍我们对浮斯特的苦恼和绝望的总的体验是愉快的，由于这体验中包含心灵的丰富化，开扩和提高。体验到浮斯特痛苦的不是实在的自我而是观照的或观念性(理想性)的自我。①

不过我们不应忘记正面的移情作用和反面的移情作用的分别，举例来说，和表现一种高尚的自豪感的姿势发生移情，属于正面的，和表现一种愚蠢的虚荣心的姿势发生移情，就属于反面的。在前一事例里，所体现的情感对我产生一种我很愿接受的印象，但是后一事例要求我和它感到一样情感，这却是我的整个人格所反抗的。……我意识到那高尚的自豪是对活力的肯定，这是我情愿拥为己有的；至于愚蠢的虚荣心却是活力的否定，所以是令人嫌厌的。但是对于这两种情感，我都不只是存有一种观念；它们都是体验到的，前者是作为一种自由的活动(尽管不是完全自发的，因为它起于对象，是由对象刺激起来的)，后者是作为一种压迫而体验到的。

表现给我看的一种心境如果要对我产生快感，那就只有一

---

① 有一派美学家(例如西伯克 Siebeck)企图用观念联想来解释移情作用，利普斯在这两段里针对这派而提出反驳，其实他自己也并未完全放弃联想的解释。

个条件:我须能“赞许”它。……我在“赞许”一次过去的快感时,就重新感到快感,并不是因为过去享受过一种快感,而是对过去使我发生快感的东西再发生快感。“赞许”就是我的现在性格和活动与我所见的事物之间的实际谐和。正是这样,我必须能赞许我在旁人身上所发见的心理活动(这就是说,我对它们必须能起同情),然后它们对我才会产生快感。……①

移情的情感还有一个分别,即我“在对象里面”所感觉到的那类情感和我对一个对象所生的那类情感不同。……如果我在一根石柱里面感觉到自己的出力使劲,这和我要坚立石柱或毁坏石柱的出力使劲是不大相同的。再如我在蔚蓝的天空里面以移情的方式感觉到我的喜悦,那蔚蓝的天空就微笑起来。我的喜悦是在天空里面的,属于天空的。这和对某一个对象微笑却不同。……

移情作用的意义是这样:我对一个感性对象的知觉直接地引起在我身上的要发生某种特殊心理活动的倾向,由于一种本能(这是无法再进一步加以分析的)②,这种知觉和这种心理活动二者形成一个不可分裂的活动。……对这个关系的意识就是对一个对象所生的快感的意识,必以对那对象的知觉为先行条件。这就是移情作用。

---

① 注意利普斯在这里强调主体对于对象须能起道德上的同情,才能对它起审美的移情。这就引起了丑和反面人物能否用作艺术题材的问题。

② 注意这种说法最后落到不可知论。

语言与艺术①

卡西尔　著

张法 译　于晓 校

语言和艺术可能被认为我们人类一切活动的两个不相同的焦点。我们对它们似乎比对别的事情都更熟悉。语言从我们生命伊始、意识初来，就围绕着我们，它与我们智力发展的每一步紧依为伴。语言犹如我们思想和情感、知觉和概念得以生存的精神空气。在此之外，我们就不能呼吸。艺术看起来被限定在较为狭窄的范围内。这是因为艺术似乎是个别人的才能，而不像语言那样是普遍的才能。尽管如此，我们觉得，艺术决不是一个附加物，决不是生活的多余的补充。我们决不能把艺术当作人类生活的装饰品。我们必须把它视为人类生活的要素和本质条件之一。那些对伟大艺术作品有感受力的人确信，没有这些艺术品，生活就没有意义，几乎不值得活下去。但是有一个奇怪和矛盾的事实，这就是：一旦我们超出了直接经验的范围，开始反思语言和艺术，这种根本的确信显得暗淡，至少对它投下了阴影。

哲学用反思的方法探讨语言和艺术问题，总是陷入二律背

① 译自 Cassirer:*Symbol*, *Myth*, *and Culture*, Yale University Press 1979。

反和怀疑主义的困境中。我们发现,与对语言和艺术的热情赞美相并存的,是一种对两者的深切的不信任。我们可以发现从早期希腊思想到当代思想始终贯穿着这样一条发展线索。柏拉图是第一个感到这种差异的人。像其他一切伟大的希腊思想家一样,他深切地感受到逻各斯的力量。并且几乎被这种力量压倒了。逻各斯,即语词,对他来说就是言语的能力和理性的能力。但他渐渐意识到,语词这种才能是一个有问题的、含糊的才能。由于人们使用它的方式不同,它既可以成为真理的来源,又可以成为错误的来源。对柏拉图来说,词的运用在苏格拉底的对话中被昭示出来。在对话中他发现了哲学的真正方法;对话逻辑(dialogical)或者说,辩证方法。然而他在看到苏格拉底的同时,也看到了诡辩派,他们不是语词的哲学家,而是语词的艺术家,不是运用它来探求真理,而是用它来达到实用的目的,为了激发人们的情感。为了敦促人采取特定的行动,修辞艺术在诡辩派的手中变为最危险的武器。它变为一切真正哲学和一切纯正道德的敌人。在柏拉图看来,语言的谬误和诡辩因艺术的谬误和诡辩而成长壮大。我们在修辞学中发现语词的巫术因诗歌和艺术的巫术而增添了魔力。

初看上去,柏拉图变成了艺术的严厉审判者和不妥协的敌人,这好像是一个巨大的历史矛盾。柏拉图不是作为最伟大的艺术家出现在哲学史中的吗?但是恰恰是这个思想家怀疑一切艺术的魅力,并且极大地意识到艺术的一切引诱性和蛊惑性。在柏拉图的对话《智者篇》中,艺术家和诡辩者是被相提并论的。他们不是把人的灵魂提升到真正的知识上,提升到直觉事物永恒原型,即理念上,而是相反,玩弄那些原型的影像,他们通过欺骗我们的理解力和想象力,使我们进入一个梦幻世界。诡辩派和艺术家与哲学家不同,哲学家是理念的发现者,是道德和信仰

理念的教师。与此相反，诡辩派和艺术家是幻想的发明者和制造者。他们通过我们对语词的迷信和对影像的迷信来欺骗我们。

只要我们从语言和艺术就是事物的经验实在的再造和模仿而没有别的、更高的目的这一假设出发来争论，这些反对看来就是不可避免的和不可回答的。很显然，照此看来，世界的摹本永远不及其原本那么真实与完善。我们怎能希望发现语言符号和艺术符号确切地表达了事物的本来面目和本质呢。不是据说，如果某一符号并非是唯一的符号，那么这个符号一定和它所描述和表达的东西风马牛不相及吗？然而，一旦我们改变一下出发点，不按形而上学体系，如柏拉图的理念体系那样来定义现实，而是按人类知识的批判分析来定义现实，问题就以新的完全不同的样子出现了。

正是康德，用这种分析，为新的科学概念和科学真理概念铺设了道路，而且在他的伟大体系的最后一部著作《判断力批判》中，康德还成为一个新美学的创立者。然而在康德的这部著作中没有论及语言问题。他给了我们一套知识哲学、道德哲学和艺术哲学，却没有给我们一套语言哲学。但只要我们从他批判哲学建立起来的普遍原理出发，我们就能填补这一空白。遵循这些原理，我们必须研究语言世界。语言世界不是一个拥有自身现实性的实物，不是一个原初的或者派生的现实，而是作为人类思维的工具，它引导我们去构造一个客观世界。如果语言意谓着一个客观比的过程，那么它是建立在自发性上，而不是建立在接受性上。照康德的说法，我们知性的一切所谓纯概念都暗含着一个特定的能力，一个基本的自发性，并不要求这些范畴去描述一个绝对的现实、物自体的现实。它们是把现象联系起来的规律，正如康德试图证明的那样，只有通过这种联系，通过这

种现象的综合统一,我们才能够去设想一个经验世界,理解体验中的对象。

如果我们对当下的问题采用这一原理,就发现必须在一个不同的领域去寻找语言的意义及其价值,语言不能被看作事物的摹本,而应当被视为我们关于事物概念的条件。如果我们能够说明语言不仅是形成这些概念的最有价值的助手之一,而且可以说是形成这些概念的必要前提,我们也就心安理得了。我们已证明,语言决不是实物。高级或低级的现实,语言是我们表象经验对象的前提,是我们思考所谓外部世界的先决条件。我很想说明语言完成它的任务的具体步骤,以此来证明我的论题。但是说明这个任务将远远超出这篇短论文的范围。这里我只能简略地谈一谈这个非常错综复杂的问题。我不能把我的论点得以建立的经验证据摆在你们面前。除了对认识论的一般考虑外,我的证据有三个不同的来源:语言学、言语心理学的诸发现和心理病理学领域的实验。

从第三个来源开始吧。心理病理学告诉我们,在每一失语症——病理损伤或言语能力丧失——的研究中,我们必须区分两种不同的言语形式。一般而言,患此症的病人并未丧失运用语词的能力。但是他不能按这些语词的通常的意义使用这些语词。他确实不能运用词汇指谓或称谓经验对象。如果你问他某一事物的名称,他多半不能给你正确的回答。然而,他却能很好地把语词运用到另外一个目的上:用于表达他的情感。如果你领他到壁炉前,请他告诉你他所见之物的“名称”,他将吐不出“火”这个字。但是在危险的情况下,他会立刻喊出:“火!”以表示害怕或呼唤报警。

英国的精神病学家,精心研究这类失语症或言语障碍的杰克逊,为了指出这种差异,介绍了一个特殊术语:低级言语和高

级言语，他把这两种言语鲜明地区分开了。前一种情况下，我们的术语被感叹地使用，后一种情况下，它们被陈述地使用。情感语言与陈述语言不同，在情感语言中，我们只有感情的爆发，就好像我们有主体精神状况的突然火山喷发一样，在陈述语言中，我们有观念的客观连接，我们既有主语，又有谓语，还有二者的关系。在人对“客观”世界的发现中，在有着固定不变性质的经验事物的世界的发现中，正是这种言语即陈述言语成为人的首要的思路，在这条思路的指导下我们才发现了一个对象世界。没有它的引导，要进入一个世界，一个具有固定不变的性质的经验事物的世界看来是不可能的。这里，我不愿卷进正争论着的所谓动物语言的问题中去。这个领域的最新著作告诉我们，这个问题离发现一个清楚的为众人所接受的结论还远得很。从这些讨论中，我们知道的只是一个事实：虽然人们进行了大量的观察和实验，我们还没有一丁点经验证据证明动物中存在陈述语言这个东西。

言语毕竟是人类学特有的概念，人类学特有的内容。甚至那些倾向于承认动物的叫喊和人的言语之间有一种近似关系的哲学家和语言学家最后都得出这样的结论：我们应当更多地强调不同的方面，而不是相同的方面。例如：加狄伦在他的著作《言语和语言理论》中说：“在动物的发声和人的言语之间，有一个差异如此之重要以至它几乎掩盖了这两种行为本质的家族相似性。语言的客观‘陈述’特征，是人类语言的最显著的特征，在动物的发声中永远没有这种东西。”显而易见，这一差异不只是偶然的东西，这是一个更深刻特征的征兆。这个特征统治和决定着我们人类的全部经验。

一个无语言的存在物，一个动物，生活于其中的现实与人的现实是很不同的，不能够用人类的标准来判断动物的理解方式、

认识方式或辨识方式。我们通过动物心理学而熟知的事实告诉我们,动物的经验比起人的经验来可以说是处于一种更易变动的、更为动荡的、更加未定的状态中。现代比较心理学为描绘这些状态已新创了专门的术语,我们得悉,动物不是生活在经验"事物"的环境里,而是生活在一个混浊未分的、特性弥漫交织在一起的环境里,它确不知道那些确定的,有特色的,固定的和永恒的对象,这种对象恰是人类世界的特殊标志,我们把一个固定不变"本质"赋予这些对象,使它们在各种不同的条件下都可以被辨认出来。

但是看来,在动物的经验中缺少的正是这种辨认能力。如果相同的刺激在不同的环境中出现,一个动物对这个确定方式的特殊刺激的反应常常显得非常不同,甚至完全相反。让我们用一个有特色的例子来说明这个事实,一个德国心理学家观察了家中一只蜘蛛的习性,这蜘蛛织了一个火山口状的网,这个网愈来愈窄像个漏斗。蜘蛛在这个管状的网中等待着自己的食物,只要一只苍蝇被网的外层网丝粘住,蜘蛛立即扑上去,把毒牙刺入牺牲者,使之麻痹。但是如果最小的苍蝇进入网管中,或者如果蜘蛛在什么别的地方而不是在交织的网上碰上这只小苍蝇,它就根本不愿碰这个苍蝇,甚至还要避开这只苍蝇。在此例中,我们看到,刺激一个动物的特殊状况有任何变化,都足以使这个动物的"识别方法"失灵。

正是也只有在人这里,我们发现了这样的聚合统一性,把这种感觉材料联结为同一的概念统一体,这个聚合统一性是思想不变的,永恒的现实的条件,现实性是由客观事物和客观性质所组成的。在这个聚合统一的过程中,语言起着决定性的作用。显然,就是对我们共同经验的单一对象的表象,如一个房舍的表象,其主要之点也不在于单一的图像,或是诸图像的复合,不在

于感情材料的总和。一个简单的现象学分析清楚地告诉我们，我们对房屋的理解包含着大量的、各种各样的成分，它不是单一知觉的，所以它包含着诸知觉的整套层次，这些知觉由一定的规则彼此结合，相互联系，依观察者与房舍的远近距离的不同，依他的视点，他的特殊眼光，依光线的不同状况，房舍的外貌会不断地变换它的形象。然而这些千变万化的形象都被认为是同一"对象"、同一事物的表象。为了保持和维护对象的同一性，名称的同一性，语言符号的同一性是最重要的辅助手段之一。

语言造成的固定化支持着理智的结合统一，而理解和认识经验的对象则有赖于理智的结合统一。如果教一个儿童，用同一个名称去指称在不同的条件下显示出来的多样的变化了的诸现象，那么也就是教他把它们看作一个固定的统一体，而不只是纷繁多样的现象。该名称已成为一个固定中心，一切个别现象都可以归之于它。该名称好像是创造了一个新的思想的焦点，来自不同方向的光线都在这里相遇，在这里溶合为一个理智的统一体，在谈及同一对象时，我们就看到了这个统一体。没有这一照明的光源，我们的知觉世界将是昏暗而模糊的。著名的法国语言学家弗格斯特的索绪尔，在《普通语言学教程》中说："离开了语言，我们的思想就只是一团杂乱无章的东西……有了它，思想就像一条薄薄的面纱（透过它我们可以看见事物），没有预先制定的观点，在语言现象之前一切都是含糊不清的。"

然而我们可以毫无保留地采用这种观点吗？我们必须承认，语言在某种意义上，是人的一切智力活动的根本，是人最主要的向导，它给人指出了一条新的道路，这条道路逐渐引向一个对象世界。但是我们可以说这是一条唯一的道路吗？我们可以说没有语言，人就会陷入黑暗之中，人的情感、思想、直觉将会笼罩在模糊的神秘里吗？作了这样的判断之后，我们切莫忘了，除

了语言世界之外还有另一个具有自己的结构和意义的世界。这似乎是另一个符号世界。它在言语世界和词汇符号世界之外。这世界就是艺术界:音乐、诗歌、绘画、雕刻和建筑的世界。

语言给了我们第一个通向客体的入口,它好像一句咒语打开了理解概念世界之门。然而概念并非通向现实的唯一门道,我们理解现实不仅用普通的概念系统和普通原则去包摄它,也用具体的和个别的形象去直觉地感知它,这种具体直觉不能单靠语言获得。实际上我们的普通言语不仅有概念的特点和意义,它还有直觉特点和意义。我们的普通词汇不仅是意义的符号,它们也充满了形象和特定的情感。它们不仅作用了我们的理智,也作用了我们的情感和想象。

人类文化初期,语言的诗和隐喻特征确乎压倒过其逻辑特征和推理特征。但是,如果从发生学的观点来看,我们就必定把人类言语的想象和直觉倾向视为最基本和最原初的特点之一。另一方面,我们发现在语言的进一步发展中,这一倾向逐渐减弱,语言变得越抽象,它就越扩大和演变其本来的能力。语言从日常生活和社会交际必要工具的言语形式,发展为新的形式。为了构想世界,为了把自己的经验统一和系统化,人类不得不从日常言语进入科学语言——进入逻辑语言、数学语言、自然科学语言。

只有通过这个新阶段,人才能克服在日常用语中容易遇到的危险、错误和谬误。这些危险在哲学思想史中被一再地描绘和告知过。培根说,语言是幻想和偏见的永恒的源泉,是"idols of the market-place",即市场偶像。他说:"虽然我们认为我们支配自己的语词,然而实际上是我们被这些语词占有和支配。言语强烈地影响着最聪明的人的理智,它们最容易扰乱和歪曲他的判断。"而且培根补充说:"必须承认,要我们脱离谬误和假

想是不可能的,因为它们与我们生活的本质和条件是不可分的。无论如何,小心对待它们对人类作出正确的判断是极端重要的。”①

经过多次徒劳无益地企图避免普通词汇的危险之后,人类科学终于发现了一条正道。科学语言不同于日常语言,科学语言是另一类符号,这些符号是以不同的方式形成的。人发展了一套科学语言,使用这套语言每一术语都得到了清楚明白的定义。通过我们可以描绘诸观念的客观联系和诸事物的相互联系,人从日常言语中使用的词汇符号前进到算术的、几何的、代数的符号,前进到化学公式一类的符号,这是人客观化进程的决定性步骤,但是人不得不为这个收获付出极高的代价。人向着较高的理智目标前进了多少,人的直接性、生命的具体体验就消逝了多少。留下的是一个理智符号世界,而不是直接经验的世界。

要想保存和重获直接的、直觉的进入现实的方式,需要新的活动、新的努力,进行这项工作不是靠语言,而是靠艺术。语言和艺术的共同的特点是:它们都不应仅被看作是现成的、给定的、外在现实的再造和模仿,只要我们用这种方式看它们,就无法回答整个哲学史中对语言和艺术提出的反对意见。这样,柏拉图在讲艺术家比模仿者更低,他的作品没有创造意义和价值,仅是摹本的摹本的话时,他就完全是正确的。后来哲学家们试图通过赋予艺术一个更高的目的来避免这个结论,他们说,艺术重造的不仅是现象世界和经验世界,而是超感性的世界。这种观点在后来的一切唯心主义美学系统中,如在普罗丁,谢林,黑格尔那里都非常流行。在这些体系里,美不仅仅是事物经验的

① 《培根哲学著作第二卷》“知识的进展”,伦敦1905年版第119页。——译注

或物理的性质,它是理智的,超感性的术语,我们可以在英国文学中,例如在柯尔律治和卡莱尔的著作中发现这种构想。卡莱尔说,在每一艺术作品中,我们都能辨认出通过时间显示出来的永恒性,可以看到神一般的东西。

思辨的观点是一种非常迷惑人的解决问题的方法,因为好像通过这种方法,我们不仅有了艺术的形而上的合法根据,而且似乎还有了神化的艺术,艺术成了"绝对"或神的最高显现之一,按照谢林的说法,美是表现在有限形象中的无限。美由此变为宗教崇拜的对象,与此同时它又处在失掉自己基地的危险中。它如此高地升到感性世界之上,以致我们忘掉了它的地上的根源,它具有人性特点的根源。它的形而上的合法性预示了要变为它的特定本质和本性的否定。事实上在黑格尔的体系中,艺术就不可能逃脱这样的命运。这里它作为绝对精神的形式之一显示出来。但是它的光彩在哲学日出的新光芒前就消失了。艺术只是一个相对的、低级的真理,而不是最终的真理。它比宗教和哲学都要低级。黑格尔说:"对我们来说,艺术再也不是真理引导存在达到自身的最高方式了。它的形式已经不能满足精神的最高需要,我们再也不相信形象了。但是不相信形象,不相信具体的直觉,并不意味着哲学地解释艺术或使艺术合法化,而是意味着艺术的死亡。

黑格尔的现代追随者们完全意识到这个危险,竭力想扭转它。在这点上,克罗齐就背离了他的哲学前辈。克罗齐宣称:艺术建立在人的独立的、完全自主的活动上,艺术必须以艺术的标准来衡量。艺术具有宗教的和哲学的真理所不可比拟的内在价值。但是当我们针对语言和艺术的问题,研究克罗齐的著作的时候,我们都深感惊讶,他完全否认区别语言和艺术的可能性。按他的理论,二者不仅紧密相关,而且恰巧合而为一。在克罗齐

美学著作的标题中,我们会发现这样的命题:作为表现科学和一般语言学的美学。

从哲学上讲,美学和语言学并非无关的不同问题,它们不是哲学的两个分支,而是一个分支。"谁研究一般语言学即哲学语言,也就是研究美学,反之亦然。"克罗齐对这个矛盾的叙述提供的唯一理由是艺术和语言都是"表现"。表现是个不可分的过程,它没有程度的区别,也无可能的差异。我们不能说表现有不同的种类。因此,在克罗齐的理论中,一封信就其是一种表现方式而言,它与艺术品、绘画、戏剧都处于同一水平。但我认为,这种理论没有注意到一个双重性的问题。

首先,表现纯粹的事实不能和表现艺术的事实相提并论。如果我为提供或获得有关经验事实的信息或者为了实用的目的写了一封信,我并不因写这一行为而成为艺术家。一个人甚至会写一封很富激情的恋爱信,信中他的深情可以得到真实诚挚的表达,他也不会仅因此而成为一个艺术家。我并不认为克罗齐的英国追随者 R·G·科林伍德在其《艺术原理》一书中的观点是对的。他把艺术定义为和盘托出一个人的情感的活动。他由此断定,我们每个人发出的每一话语,作出的每一姿态都是艺术作品。艺术家并不是纵情显示自己的情感的人,也不是有极大的技巧表达这些情感的人。被情感支配只是伤感主义而非艺术。如果一个艺术家不是专心于自己的作品,而是专心于自己的个性;如果他感受自己的愉快,或者如果他喜欢"忧伤的欢乐",那么他将变为一个伤感主义者。艺术家不是仅生活在我们普通的现实中,生活在实践经验事物的现实中,而且同样他也不是生活在个人内部生活领域中,自己的想象或梦幻中,自己的情感或激情中。在这两个王国之外,他创造了一个新的领域——造型的、建筑的、音乐的形式领域、形象和图案的领域、旋律和节

奏的领域。

要生活在这样的领域——色彩或音响,线条或外形,声调和节拍中,在某种意义上,才是一个真正艺术生活的开始和目的。这里,我无意保卫为艺术而艺术的构想。艺术不是展示和享受,空洞的形式。我们在艺术手段和艺术形式中直观到的是一个双重现实;自然的现实和人类生活现实。凡伟大的艺术品都给我们对自然和生活的新探讨和新解释。而且这解释只有按照直觉,而非概念,按照引起美感的形式,而非抽象符号才有可能。只要我们从视觉中失去了这种引起美感的形式,我就失去了我的审美经验的基础。从而我可能会同意把艺术归属在一个更普遍的概念之下,即"表现"这个概念之下,但是这样我必须同时考虑审美现象的特殊之处。

表现本身并不是审美过程,而是一个一般的生物学过程。达尔文写了一本完全与此相关的著作《人和动物中的情感表现》,该书中他试图说明我们在动物界发现的各种表现方式有一种原始的生物学意义和目的,它们是生物性行动的残迹或准备。例如猴子牙齿的显露,是为向其敌人显示,它具有可畏的武器。这里我们无须缠入这个生物学理论的细节琐枝中去。但即使我们把自己限定在人类范围,也很容易指出并非一切表现都是相等的,它们并非都具有审美意义,单独一个情感的语音——欢乐或悲伤,爱或恨的语音——绝不是审美现象。

克罗齐说语言和艺术是同一的,因为他在两者中发现了有决定意义的同一特征。这特征用他的术语就叫作抒情风格。按照克罗齐的说法,每一个成功地表现了自己的思想或情感的人都是一种诗人,我们本来都是抒情诗人。然而字词的表达,通过言语符号的表达并不等同于抒情的表达。抒情诗中给我们印象最深的不仅是意思,词汇的抽象意义,而是音响、色彩、旋律、和

谐;是语言的协调一致。

伟大的抒情诗人华兹华斯把诗定义为"强烈情感力量的自发外溢"。但仅是情感力量或仅是情感外溢不能创造出诗来。自我情感的丰富充沛仅是诗的一个要素和契机,并不构成诗的本质。丰富情感必须由另外的力量,由形式力量控制和支配。每一言语活动都包含着形式力量,都是它的直接证据。但是我们日常语言与抒情表达的趋向不同,当然甚至普通言语都可以包含而且确实包含着一定的抒情因素。

我在这一点上和你们交谈的时候,仅是想和你们交换一下我对一个普通哲学问题的观点和思想。但另一方面,我又不可能不给你们一些别的印象。从我讲述的方式、声调和着重处,声音的抑扬和变调,你可以感到我个人对该问题的哪些方面感兴趣,可以感到我向听众演说的愉快。同时你们可以感到由于我在这里不能用自己的母语而只有用我还不娴熟的外国语讲说而显出的不满意和窘迫。但是你们和我都对我讲演的这一方面不感兴趣。对我们来说,重要的和相关的东西是与此截然不同的事情,即我们问题的客观的和逻辑意义,我们探讨某一理论问题,试图共同动脑筋来解决它,我们不得不使用的语言不是情感语言而是叙述语言,是逻辑语言而不是抒情语言。

但是我们一进入审美领域,我们的一切语词就好像经历了一个突变。它们不仅有抽象的意义,这些词好像还融合着自己的意义。如果一个实业家,比方说一个工程师,希望建一条铁路或者一条运河,给我们描绘了一区域;或者一个地理学家或地质学家为了理论的目的用科学术语描绘同一地区,这些描述与审美的表达方式,与抒情诗或风景画是有天壤之别的。实业家、地理学家或地质学家只对经验事实、对物理事物或性质感兴趣。艺术家无视这些性质,他全神贯注于事物的纯形式之中,直观事

物的直接外观。他不把自然作为物理事物的聚集或作为因果的链条来理解,但是他也很少把自然作为主观现象,作为感知总和来看待。

关于一般的感知,我们可以在一定程度上接受伤感主义的理论,我们可以像休谟那样说,每一观念都是印象的模本。但是在艺术经验中,这个理论破产了。事物的美不是一个仅用消极的方式来就知觉和享受的属性。为了理解美,我们总是需要一种基本的活动。一个人心的特殊能力。在艺术中我们不是对外来刺激作简单的反映,不是简单地再造我们自己头脑的叙述。为了欣赏事物的形式,我们必须创造它们的形式。艺术是表现,但它是一个积极的而不是消极的表现方式,它是想象,但它更是创造的而不仅仅是再造的想象。

艺术的情感是创造的情感,但在这种情感是我们生活在形式的生活中感受的情感。每一形式都不仅是一种静态存在,而是一种动态力量,一种它自身的动态生命。在艺术品中感受到的光色、质量、重量与在日常生活中对这些东西的感受截然不同。在日常经验中,我们把它们看作现成的感觉材料,我们用逻辑思想或经验推断加工感觉材料建立起物理世界的、外部世界的概念。而在艺术中,不仅我们感性经验范围扩大了,而且是我们对现实的景象和景色的看法也发生了变化。我们用一种新的眼光,用一种活生生的形式媒介来看待现实。普罗丁在他论美的文章中说:菲迪亚斯在创作宙斯雕像时,他创造的这个神的形式简直就和宙斯自己选择的形式毫无二致。假如宙斯决定以人的形象出现的话,他就是这个样子。菲迪亚斯能够给死的大理石灌注进神的生命气息,因为对他来说,作为一个伟大的雕刻家,大理石本身就不是死的材料,不是一块质料,而是充满了内在生命,充满了生命运动和能力。

根据这个观点我们可以否定克罗齐《美学》的另一基本论点。克罗齐坚定地否定艺术有不同的或可分的种类。艺术是直觉。直觉是唯一的和个别的。因此,艺术作品的划分没有哲学价值。如果我们试图划分艺术作品,如果我们说抒情诗、史诗和戏剧诗是不同种类的诗歌,或者把诗歌作为和绘画或音乐相对的东西,我们就在使用相当肤浅和习用的标准。克罗齐认为,这样的划分可能有实用的意图。但是它无论如何也没有理论的意义。这种划分使我们的行为像图书管理员一样,不过问书籍的内容,而按作者姓名的字母顺序,或者按照开本形式来决定怎样安排这些图书。但是,只要我们记住,艺术不是用一般方式,用非特定的方式来表达,而是用特定的媒介来表达,克罗齐的谬论就消失了。一个伟大的艺术家在选用其媒介的时候,并不把它看作外在的、不足轻重的质料。文字、色彩、线条、空间形式和图案、音响等等对他来说都不仅是再造的技术手段,而是必要条件,是进行创造的艺术过程本身的本质要素。

但是每一艺术依赖其特定质料这一点,在诗歌中产生了一个复杂的问题,当与其他艺术比较时,诗不得不面临新的严重困难。正如我们所指出的,语言总是含有一种抒情成分。它有其诗的因素,它用形象和隐喻的表达方式说话,但是语言愈发展,它担负它特有的理论工作就愈多,它的抒情成分就愈是被其他成分压抑和代替。日常言谈的词汇和形式不能派用于艺术目的。它们产生于实际需要,为促进特定的行动,或者指称和区分我们共同经验的对象。但是诗既没有进入实用的领域也没有进入理论领域,它力求朝向另一目标。诗能够使用同样的手段达到自己的目标,我们能够运用语言的一般词汇,事物的类名,又使它们适用于全新的工作以表达我们具体的个人真觉吗?

一切伟大的诗人都是伟大的创造者,不仅在其艺术领域是

如此,而且在语言领域也是如此。他不仅有运用而且有重铸和更新语言使之形成新的样式的力量。意大利语,英语和德语在但丁、莎士比亚和歌德死时与他们生时是不相同的,这些语言由于但丁、莎士比亚和歌德的作品经历了本质性的变化,这些语言不仅为新的词汇所丰富,也为新的形式所丰富。但诗人不能完全杜撰一种全新的语言,他须得尊重自己语言的基本结构法则,须得采用其语法的、语形的和句法的规则。但是在服从这些规则的同时,他不是简单地屈从它。他能够统治它们,能将之转向一个新目的。

每一诗人的作品在一定意义上都可以和那些试图找到哲学家的宝石的炼金术士的作品相比较。诗人好像是把普通言语之石点化为诗歌之金。我们在但丁或阿里奥斯托①的每一段诗中,在莎士比亚的每一出悲剧中,在歌德和华兹华斯的每一抒情里,我们都可以发现这种点石成金的天赋。他们的一切都有其特殊的声音。有其带特征的韵律,有其无与伦比的、令人难忘的旋律。也就是说,他们每一个都为特殊的诗的氛围所环绕。莱辛在《汉堡剧评》中说:要偷莎士比亚的诗句就像偷赫丘利的神棒一样不可能。莎士比亚的每一诗句都有其心灵的印记。它不能外借,也不能被其他诗人挪用。更令人吃惊的事实是,莎士比亚决不重复,他不仅说一些以前闻所未闻的语言,而且他的每个人物都讲带着具有自己个性特征的语言。在《李尔王》和《麦克白》中,在《科利奥兰纳斯》和《奥赛罗》中,在《布鲁图斯》和《哈姆雷特》中,在朱丽叶和苔丝德蒙娜那里,在比阿特丽斯和罗莎琳德那里,我们听到的是个性语言,是像个体灵魂的镜子一般的个

---

① 阿里奥斯托(1474—1553),16世纪意大利的重要诗人。代表作《疯狂的罗兰》被公认为意大利文艺复兴时期的不朽巨著。——译注

体声音。

能够如此,因为诗人有一种特殊的禀赋,能把日常语言的抽象的一般的名称掷进诗的想象的熔炉,铸出新的样式。由此他能够表现一切具有无限细微差别的情感,欢乐和悲伤,愉悦和苦恼,绝望和狂喜等等,别的表达方式不可及的和说不出的微妙情感。诗人不仅用词汇描绘,他激起了、形象地显现了我们最深的情感,这是诗的特权,同时也是诗的局限,由此可知,我们称为诗的意境的东西,是不能和他的形式区别开来的。雪莱在《诗之辩护》中说,"因此,翻译是徒劳无益的。寻求把诗人的创造从一种语言注入另一种语言,其聪明不亚于把一束紫罗兰投进熔炉,以便使你可以发现它的颜色和香味的公式原理:该植物必须从种子再生长出来,否则它决不能开花——这是一个通天塔般的灾难性负担。"

我认为,在这里可以发现对诗歌的一般艺术的真心辩护,这辩护反驳了如柏拉图之流的哲学家和托尔斯泰之流的道德家的攻击。托尔斯泰在艺术中看到情感感染的持续和危险的根源,他说不仅情感感染是艺术的确定标志,而且感染的程度是艺术价值的唯一标准。然而很容易知道这种理论错在何处。托尔斯泰忽视或轻视的是诗歌最根本的因素和主旨:形式因素。有激情的人不能用这种激情影响我们。在看莎士比亚的戏剧时,我们没有受麦克白野心的影响,没有受理查三世残酷的影响,也没有受奥赛罗的妒忌的影响。诗人给我们的是一种最深的情感。正如华兹华斯所说,它是"在平静中回忆的情感"。甚至在最富情感的诗歌形式中,在戏剧和悲剧中,我们感到这种突然的变化。如哈姆雷特所说,在我们激情的惊涛骇浪、暴风骤雨中,我们感到一种节制。只有在形式的领域我们能够赢得这种节制。这里我们不能进入亚里士多德的悲剧理论,也不试图解释"净

化”这个术语的含义。解释会把我们卷进困难的哲学问题里去。

但是,把一切哲学考虑都抛在一旁,在系统的意义上,我们可以说,由悲剧或其他艺术作品造成的“净化”,不能从道德的意义去理解,更不必说从心理学的意义去理解了。它不是我们情感的纯化或净化,而是我们的情感被提高到一个新的状态中。那些在现实生活中必须经历我们在欣赏索福克勒斯或莎士比亚的悲剧所感受到的那些情感的人,将不能被这些情感的力量所压迫,而且被这些情感压倒和毁掉。但是在艺术中,我们就不能面临这些危险。我们在这里感到的是没有物质内容的、纯粹的情感生活。我们激情的重担从肩上放下来,留下的是内部情感,是没有重力、压力和重量的激情的起伏波动。激情这个词,按其最初的词源学意义来理解,似乎是指一种心灵的被动状态。

但是在艺术中,激情家突然改变了性质,变为主动状态。它仅是一种情感状态,同时含着一种沉思活动。艺术不是用语词或图像的幻想来欺骗我们,而是请我们进入它的世界——纯粹形式的世界来陶醉我们。用这种特殊的媒介,艺术家重构了世界,这就是我们在一切伟大艺术天才那里发现的真正力量。扬格在《试论独创性作品》中说:“独创性作家的笔,像阿米达的魔杖,在贫瘠的荒地里,呼唤出百花盛开的春天。天才和智慧者的差异正像魔术师和建筑师的差异一样。一个用不可见的方式竖起自己的建筑物,另一个靠熟练运用普通工具建造自己的建筑物。”

在这简短的讲演中,我只能给一个有很多最重要的系统问题的结论勾划一个粗略的轮廓。这里对任何特殊的问题作详细的讨论都是不可能的。我想要强调的只有一点,用文化哲学和一般知识理论的观点来看清问题具有至高无上的重要性,只要我们满足于用那模仿给定的、准备好的现实的传统观点,我们就

会失去对语言和艺术进行更深的理解的真实线索。这种传统观点被一众所周知的名言表达出来:“艺术是对自然的模仿。”多少世纪以来,它统治着我们的美学理论,甚至在语言哲学的发展中,它也总是扮演了主要角色。

但是无论艺术还是语言,都不仅仅是“第二自然”,它们还有更多的性质,它们是独立的,是独创的人类功能和能力。正是凭着这些能力,我们成功地建立和组织了我们的知觉世界、概念世界和直觉世界。在这个意义上,语言和艺术拥有的不仅是再创的,而且是创造和构造的特征和价值,正是这特征使语言和艺术在人类文化世界占有了真正的位置。